افتتاحية

أفكار

التغيير والمسألة الثقافية

غدت كلمة التغيير تتردد كثيراً على ألسنة الكثيرين من العرب، ولا سيما بعد نجاح بعض الانتفاضات الشعبية العربية، وسريان انتفاضات أخرى لا يزال المشاركون فيها يناضلون بإصرار، وبطولة، من أجل أن تتكلل بالنجاح. هذا، فضلاً عن شيوعها لدى الآخرين من غير العرب، وأخص الولايات المتحدة الأمريكية، وأوروبا. لقد أصبح التغيير لسان حال كل من الضدين: الموالي بعامة، والمعارض بخاصة. ولا نعتقد أن ثمة غرابة في أن يُفهم التغيير على أنحاء مختلفة، وأن يتطلع المواطنون، على اختلاف أطيافهم السياسية، وانتماءاتهم الفكرية، إلى ضروب متنوعة منه. إنه لمفهوم تماماً أن تتباين أفهام المواطنين للتغيير، وأن تختلف، في ضوئها، أنواعه.

ومن المعلوم أن كثيراً من المواطنين ينادون بالتغيير، وهناك من يعمل من أجل تحقيقه، وذلك بالانخراط في ممارسات وفعاليات ومؤسسات (حزبية وغير حزبية)، يمكن أن تسهم، بحسب اعتقادهم، في بلوغه. بيد أن ما ينبغي إثارته هو: ماذا نغيّر، ولماذا، وبماذا؟ إن هذه الأسئلة غاية في الأهمية، لأن إثارتها تدل على درجة الوعي التي يتحلى بها المواطن. إنها تعني أن مواطناً كهذا يعي ما يريد من التغيير. وحبذا لو كان كثر من المواطنين على هذه الدرجة من الوعي. قد اختصر، ما سبق، فأقول إن البديل هو الذي يحدد وجهة التغيير، أو بعبارة أخرى: الهدف منه.

إن التغيير يمكن أن يجري، بالتخطيط له، في مجال، ولا يتم في مجال آخر، عن قصد، وسبق إصرار، أو عن سهو أو إهمال... وليس من قبيل المبالغة القول إن المجالات يتعذر، بل يصعب حصرها، على الرغم من أهمية تحديدها، وذلك في ضوء خطة تبين هذه المجالات، مؤكدين أن كل مجال مهم في حد ذاته، ولا بد من إيلائه الاهتمام المطلوب. ولا شك في أن ظروفاً معينة هي التي تجعل مجالاً، في وقت ما، أهم من الآخر. بيد أن هذه الأهمية التي يستحقها مجال بعينه، إنما يستحقها مؤقتاً، ولفترة محدودة، جراء ظروف يُفترض أنها موضوعية، ومدروسة، بصورة علمية، وأنها، لذلك، تحتم هذا الاستثناء. إننا نؤكد أهمية كل مجال، من حيث المبدأ. فليس ثمة مجال يعلو على آخر. إن المجتمع لا يتقدم، بصورة متناسقة، ومتكاملة، إلاّ إذا أولى أفراده الاهتمام نفسه لكافة المجالات.

ونزيد قائلين إن التغيير يكون في أحد اتجاهين، إمّا إلى الأمام أو إلى الوراء. بعبارة أخرى قد يكون التغيير تقدمياً أو رجعياً. ما تقدم يعني أننا إزاء نوعين من التغيير. وفي ضوء ذلك يتعين العمل من أجل أن يكون التغيير تقدمياً، أي يسهم في انتقال المجتمع من أدنى إلى أعلى. وثمة من يعمل من أجل أن يكون الانتقال عكس ذلك، أي إلى الوراء. وهناك من يعمل على بقاء الحال على ما هو عليه، أي تكريس الواقع، واستقراره. وإذا كان دعاة التغيير إلى الأمام يعدّون تقدميين، فإن دعاة التغيير إلى الخلف، يصنفون بأنهم رجعيون. أما دعاة إبقاء الحال على ما هو عليه، فإنهم يعدّون محافظين. إنهم يكرسون الواقع، وذلك بجعله يراوح مكانه. لئن أخذنا بما أسلفناه، فإن التغيير المنشود، بنظرنا، هو ذو الطابع التقدمي. لذلك، فلنعمل من أجل أن يكون على هذا النحو. وهذا يستدعي وضوح الرؤية، وتقدميتها، وإلاّ فقدنا البوصلة. ولا مراء في أن التغيير ليس من أجل التغيير فحسب، بل يتعين أن يسهم في نقل

المجتمع من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى، من الحاضر إلى مستقبل أرقى. ومن نافل القول إن التغيير لا يتوقف عند حد، إلاّ بصورة مؤقتة، وجرّاء ظروف قاهرة. فالمجتمع والفرد مدعوان إلى الإرتقاء، بصورة مطردة، ولن يتحقق ذلك إلا بالتغيير الموصوف بأنه تقدمي، أي التغيير الذي يرافقه تقدم في هذا المجال أو ذاك. ومن البديهي ان يجري صراع بين أنصار كل من هذين الضربين من التغيير. كما أن دعاة تكريس الواقع يخوضون صراعاً ضد أشياع كل من التغيير التقدمي، والتغيير الرجعي. وهذا الصراع سنّة من سنن المجتمع، وهو فاعل في شتى الظروف، يشتد حيناً، ويضعف حيناً آخر. ولا ريب في أن رقي المجتمع أو تخلفه رهن بما يسفر عنه هذا الصراع. ولا يخفى أن التناقضات بين هؤلاء المتصارعين ذات طابع عدائي، بحيث يتعذر التصالح أو التعايش بينهم، بل لا يجوز، بنظرنا، أن يتحقق ذلك، إلاّ عند مواجهة عدو خارجي. إن الصراع لا بد أن يأخذ مجراه، وأن يفضي إلى نتيجة.

وللتغيير اساليب وطرق يتعين أن تتبع في ضوء ما هو موضوعي، وما هو ذاتي. وعلى دعاة التغيير اختيار الأسلوب الأمثل أو المناسب –على أقل تقدير– في ضوء درجة الوعي (الذاتي) من جهة، ومدى ملائمة الظروف له، من جهة أخرى. إنه لا مناص من أن تكون للتغيير مرجعية، أو رؤية تتسم بقدر كبير من الشمولية، على أقل تقدير. وقد نذهب أبعد من ذلك، فنقول إنه بحاجة إلى فلسفة ذات أفق إنساني، يكون الإنسان فيها هو الهدف الأسمى والأعلى من وراء التغيير.

إن معشر المبدعين والمثقفين والأكاديميين من شتى الأطياف السياسية، ومن كافة الانتماءات الفكرية، مدعوون إلى تبني التغيير الذي يسهم في تقدم المجتمع. وهذا يعني أن يكونوا تقدميين، قولاً وعملاً. فلا بقاء للواقع، كما هو، ولا عودة به، إلى ما هو أفضل، بحيث يعيش المواطن بكرامة، وينعم بالحرية، ويشعر بالعدالة، ويحس أنه إنسان بحق وحقيق، وأنه الهدف، أولاً وآخراً، من التغيير. إن ما جرى، ويجري، وسوف يجري في أقطار الوطن العربي يحتّم على معشر المبدعين والمثقفين والأكاديميين، إعادة النظر في الدور الذي يؤدونه في المجتمع. لقد فرضت الأوضاع الجديدة، وما سيجد، على هؤلاء أن يجددوا خطابهم على نحو يمكنهم من التأثير في الجماهير، ولا سيما الشباب، وأن ينحازوا كلياً إلى مصالح الشعب الذي يتوق إلى عيش كريم، وحياة حرة شريفة...ولن يتحقق ذلك إلاّ بإجراء تغييرات جذرية في شتى المجالات يكون الهدف منها سعادة المواطن وحسب.

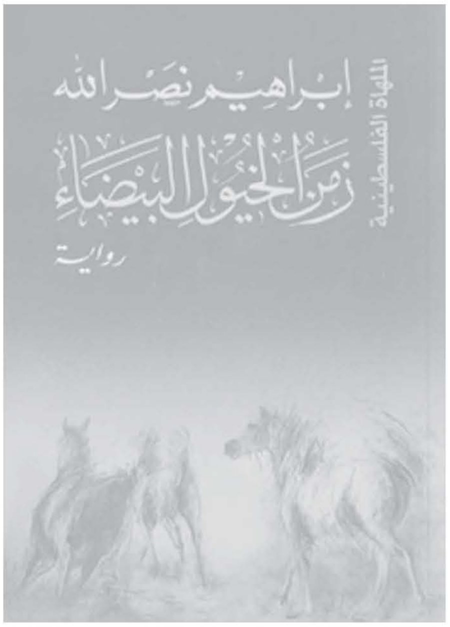
ويهمنا أن نؤكد أن التنمية المستدامة لن تكتمل، ولن تتحقق بالإصلاح الاقتصادي أو الإصلاح السياسي أو الإصلاح الإداري أو.. فحسب، فلا مناص من «الإصلاح الثقافي». إنه لصحيح، كما يقول الملك، أن «التصدي للتحديات التي تواجه اقتصادنا الوطني، ومعالجة تأثيراتها السلبية على الظروف المعيشية للمواطنين، يشكل أولوية ملحة». وصحيح أيضاً قوله إن «الإصلاح الاقتصادي يشكل ضرورة قصوى لنجاح الإصلاح السياسي بمختلف جوانبه». ونحن، معشر المبدعين والمثقفين والأكاديميين، نضيف قائلين إن الإصلاح الثقافي هو أس أي إصلاح مهما كان نوعه، ومهما كانت أهميته. ونلحظ أن الشأن الثقافي لا يحظى باهتمام المسؤولين، كما يحظى الشأنان الاقتصادي والسياسي، على سبيل التخصيص. هل ثمة اعتقاد لدى المسؤولين أن الثقافة في أحسن حال؟ لن نورد أدلة قطعية على أن حالها سيء، ولا تلقى العناية التي تستحقها. لقد تناولت هذا الأمر، سابقاً، وفي أكثر من مرة، وفي أكثر من مكان.

إننا معشر –المبدعين والمثقفين والأكاديميين– ننتظر بفارغ الصبر وضع الأمور في نصابها، مؤكدين استعدادنا للتعاون –أفراداً ومؤسسات– لتحقيق هذا الإصلاح، ولا يخفى على الحكومة أننا مؤهلون للقيام بذلك، في ضوء ما نملك من معارف وخبرات وأفكار. فهل من دور نضطلع به في رسم صورة هذا الإصلاح، وكيفية انجازه؟

◄ هيئة التحرير

البنية السردية في " زمن الخيول البيضاء " لإبراهيم نصرالله

د. سوسن البياتي



المقدمة:

تنبثق النظرية السردية من مفهومين أساسين، تعتمد أساساً فكرة حددها منظرو السرديات؛ إذ أكدوا على أن النظرية السردية تهتم بالمبنى الحكائي والمتن الحكائي، ووجدوا أن المبنى هو طريقة عرض الأحداث في نظام تراتبي ما، أما المتن فيشمل العناصر التي يتكون منها النص أو الخطاب.

ووفق هذه النظرية ارتأت هذه الدراسة أن تهتم بهذين المكونين، وتحدد معالمهما، مفهوماً وتحليلاً، فتشكلت من ثنائية التنظير والتطبيق الفعلي؛ ذلك أن الممارسة النظرية مهمة لأية دراسة تستكشف النص وتحلله وفق المنهجيات الحديثة، أما الدراسة التطبيقية فهي الأخرى مهمة، وربّما تكون أهم من الأولى؛ فهي تفتح الآفاق أمام الدراسة لتحليل آليات اشتغال النص، إذ تعمل على تفكيك بنية النص.

ونظراً للأهمية الاستثنائية التي أولاها النقاد لدراسة النص من الخارج أو ما أطلق عليها جيرار جينيت بالموجهات النصية، فقد ارتأت هذه الدراسة بدءاً البحث في هذه الموجهات وكيفية اشتغالها في النص.

المحور الأول: الموجهات النصية (العتبات).

اهتم الفكر السردي بالمكونات الداخلية والخارجية للنص، والتي من شأنها أن تعمل على رفع مستوى فاعلية النص وكفاءته، وقد أولى السرديون هذه المكونات اهتمامهم، على الرغم من الخلط الحاصل في المفاهيم ومدى تطبيقها، هذا التطبيق الذي يحتّم آليات اشتغال مستقلة تفلح في فتح مغاليق النص وتوضحه.

كان لجيرار جينيت الفضل الأكبر في إرساء تقاليد نظرية للسرد على الرغم من محاولة تودوروف في

باحثة وأكاديمية من العراق.

وضع الأسس الأولى لهذه النظرية في دراسته لوظائف الشخصيات في الحكاية الشعبية، والتي حددها بإحدى وثلاثين وظيفة رئيسة، إلا أن جينيت ومن خلال نظرياته التي بثّها في كتبه كان الأكثر اهتماماً وإيضاحاً لهذا الفكر، وقد استطاع ومن خلال دراسته وضع الخطاطة الرئيسة الأولى لدراسة العتبات النصية، والتي اسماها بالموجهات النصية، والتي حددها بالعناوين الأساسية والفرعية والمقتبسات والإهداء والمقدمة والتمهيد والاستهلال والهوامش والملاحظات والأيقونات وأسماء المؤلفين والناشرين(1).

تقوم هذه العتبات بوظائف عدة: جمالية ودلالية إذا ما استطاع الكاتب تطويعها في خدمة النص، بمعنى أن تكون هناك ثمة علاقة بين النص وهذه العتبات، وكثيراً ما يفشل النص لوجود هوة عميقة بين هذه العتبات وبين المتن الحكائي الذي يراد تأسيس نظريته روائياً.

يعرف العنوان بأنه: "مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كلياً أو جزئياً، إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، دون أن تحقق الاشتمالية وتكون مكتملة – ولو بتذييل عنوان فرعي – والعنوان بهذا المعنى يأتي باعتباره تساؤلاً يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي، كإمكانية الإضافة والتأويل." (2).

يعدّ العنوان الإشارة الأولية لدخول القارئ إلى قلب النص، بهذا المفهوم يمكننا الدخول إلى هذه العتبة الرئيسة في أيِّ نص – شعرياً كان أم سردياً – إذ يعدّ بمثابة الاسم الذي يحدد هوية الشخصية ويميزها، فالعنوان هوية النص به يُسمى وبه يتميز من غيره، ولا عجب إذا ما عدّه بارت بمثابة الرأس من الجسد للأهمية القصوى التي يحتلها ويجسدها، وتنبثق هذه الأهمية من أنه يشكّل العنصر الأهم من العناصر المشكلة للنص السردي.

يتصدر عنوان رواية "زمن الخيول البيضاء" الغلاف الخارجي تحت اسم المؤلف وبحجم الخط نفسه، مع اختلاف لون الخط، كما يأتي في الغلاف الداخلي/ الأول منفرداً وبشكل عمودي، خالٍ من أي تحديد أجناسي كما هو الحال في الغلاف الخارجي الذي حدد جنس النص بـ"رواية" قاطعاً بذلك التأويلات المحتملة لوضع النص في جنس أدبي آخر.

ويأتي في الغلاف الداخلي الثاني أيضاً مع إضافة تصديرية من المؤلف، والعنوان الخارجي والداخلي المحدد بالأغلفة الداخلية يوضع تحت سلسلة روائية عُرِف بها المؤلف دون غيره، ونعني بها سلسلة "الملهاة الفلسطينية" والتي اصدر خلالها خمس روايات، هذه السلسلة التي ركزت على القضية الفلسطينية شكلاً ومضموناً، موقفاً وفكراً، وهو تحديد يمارس هيمنته في المشهد الثقافي الآني، يأخذ على عاتقه مهمة الدفاع عن القضية الفلسطينية على الرغم من تخاذل الكثيرين وتوانيهم عن القيام بهذه المهمة الجليلة.

من الناحية التركيبية يتضمن العنوان ثلاث مفردات ذات دلالة، زمن، الخيول والبيضاء. ومجموع هذه المفردات تشكل جملة اسمية تعرب خبراً لمبتدأ محذوف وجوباً تقديره (هذا) أي: هذا زمن الخيول البيضاء، وهذا الحذف يحمل دلالة قصدية للمؤلف.

تأتي لفظة (زمن) نكرة، تخصص بإضافتها إلى الخيول، فيتحول الاسم من النكرة إلى المعرفة بفعل الإضافة، وهذه الإضافة مخصصة بالوصف، فالخيول

توصف بالبياض، فيتحول (زمن) النكرة، إلى زمن الخيول البيضاء، معرفة.

ويستجيب اللفظ لمتطلبات التعريف بقصد إثارة جملة من التساؤلات، التي يكيفها النص السردي وفق برامج محددة تسعى إلى أنسنة الخيول من خلال العلاقة الجدلية بين الإنسان والخيول.

إن الروائي غيرُ معني بتحديد العلاقة بين خالد والحمامة إلى جانب علاقته بحصانه/ ريح فحسب، فهو يشير إلى علاقة الآخرين، كلٌّ بحصانه، هذه العلاقة الجدلية هي التي تشكل محور الحدث الروائي، وعليها تنهض بنية العنوان كعتبة روائية مهمة من العتبات الموجهة للنص، فهناك علاقة طارق بن محمد السعادات بحصانه/ فضة أو الحمامة، علاقة البرمكي بشداد، علاقة ريحانة بالأدهم، علاقة العزيزة بالجليلة، علاقة ناجي بالشهباء، علاقة نوح بالكحيلة، هذه العلاقات تحفز الفعل الروائي، وتُفعّل منطق التواجد السردي للاثنين/ الإنسان والخيول في زمن الانحدار الفلسطيني، وتخاذل جيش الإنقاذ في المهمة الملقاة على عاتقه ومن ثم سقوط الهادية/ الوجه المعبر عن سقوط فلسطين في يد المحتل.

أما العناوين الداخلية فتتحدد بتقسيم الرواية في بناءها الشكلي إلى ثلاثة أقسام، ولكلٍّ قسم عنوان خاص به أطلق عليه اسم الكتاب، فالكتاب الأول يحمل عنوان الريح، والكتاب الثاني هو التراب، أما الأخير فيتضمن عنوان البشر.

إن نظرة فاحصة لهذه العناوين تكشف عن الدقة الأسلوبية والدلالية في اختيار عنوان الكتاب – العنوان الداخلي – فالتحديد الأسلوبي يوضح البنية الشكلية للنص الروائي برمته، وهو تحديد قائم على استقلالية كلّ كتاب بما يتضمنه داخلياً مع التأكيد على تلاحم مضامين الكتب الثلاثة في القضية المطروحة أولا، وفي بنية

الشخصيات التي تهيمن على النص الروائي ثانياً، وفي الأحداث المنسقة بدهشة ثالثاً.

أما من الناحية الدلالية فالروائي بهذه التحديدات، إنما يشير إلى مقولة قديمة تصدرها في الغلاف الداخلي/ الثاني إذ يؤكد على أن الله(سبحانه وتعالى) قد خلق الحصان من الريح والإنسان من التراب، فأضاف إلى هذه المقولة قوله: إن البيوت قد خُلقَت من البشر، فوجود البيوت مرهون بوجود البشر، والبشر هم الذين يخلقون هذه البيوت ببنائها أولاً ثم توطينها ثانياً.

ينهض العنوان الداخلي من الناحية التركيبية على مفهوم اللفظة الواحدة، الريح، التراب، البشر، وقد جاءت كلُّها معرفة بأل التعريف المخصصة للجنسية، وتعرب كل واحدة منها على أنها مبتدأ، خبره محذوف تقديره النص الروائي المنضوي تحت كل عنوان.

لقد حاول نصر الله بهذا الفعل الأسلوبي إثارة جملة من التساؤلات القصدية، التي يحاول الإجابة عنها جواباً نصياً يعتمد النص برمته، بأحداثه وشخوصه وأماكنه وأزمانه.

تتضمن الرواية مجموعة من الملاحظات أدرجها الروائي تحت هذا العنوان، وهذه الملاحظات هي من صنع الروائي نفسه، يتحدث فيه عن أسس الرواية الأولى وفكرتها، المادة الروائية التي جمعها من أفواه أشخاص معينين أو غير معينين التقى بهم خلال العشرين السنة الماضية من بدء هذا المشروع، هذه الأقوال أدرجها الروائي في المتن على شكل مذكرات أو شهادات تفصح عن

الخطوات الأولى من سقوط فلسطين بيد اليهود، وكيف ساعدت الظروف المادية والبشرية العدو في الاستيلاء على هذا الجزء المهم من قلب الوطن العربي، بدءاً من الصراع الفلسطيني مع الأتراك ثم الانكليز واليهود.

كما أن الملاحظات تؤكد على أن الأسماء الواردة وكناها في المتن أسماء مرفوعة أينما وردت، وربَّما يعود هذا التحديد إلى التأكيد على فاعلية بعض الأسماء ودورها النضالي في الوقوف أمام الأعداء، والإشارات المبهمة التي يمكن أن تغلف الكثير من الأسماء.

وتعد الهوامش من العتبات النصية المهمة التي أولاها السرديون اهتمامهم وراحوا يدرسونها على أنها إحدى المكملات الهامة للنص، وهي وإن كانت موجهات نصية خارجية إلا أن لها دورها في الكشف عن الغموض الذي يمكن أن يعتري النص في مكانٍ ما، ويأتي مكانها في نهاية الصفحة بعد أن يكون الروائي قد وضع رقماً خاصاً على الكلمة أو النص الذي يراد التوضيح به، و"غالبا ما تلحق الهوامش بالنص الروائي في أسفل الصفحة تهميشاً وتذييلاً وإلحاقا لإضاءة المتن وتفسيره من جميع الجوانب- اللغوية والدلالية والتاريخية والمعرفية والاصطلاحية- وهي تشكل نصا مستقلا بذاته على الرغم من موقعه في هامش المتن. وغالباً ما يكون النص الروائي محاطاً بسور فاصل بين نصين: نص أساسي ونص ملحق. فالأول يشكل مركزاً بؤرياً ونووياً، والثاني يمثل نصاً محيطاً يأخذ وجوده الحقيقي بوجود الأول. والعلاقة بينهما جدلية وإشعاعية تتمثل في الإضاءة التوضيحية والتفسيرية."(3)، وتعمل هذه الهوامش على التعريف بإحدى الشخصيات، كقول الراوي:

"- ليس هنالك ماهو أدق من ذلك الوصف الذي قرأته عنه ذات يوم (الرجل الهادئ الرصين،

الناعم الملمس والباسم الثغر والخبيء المكنون، الذي يعد كلماته كما لو انه ينقد قطعاً ذهبياً)، أكمل

دراسته في الجامعات البريطانية، وحين عاد من هناك قرر أن يكون صناعياً، ولم يمض الكثير حتى غدا واحداً من الكبار في هذا المجال ..." (4)

وهو بصدد تعريف القراء بشخصية سليم بيك الهاشمي، بوصفه شخصية حقيقية له أثره في الأحداث التي وقعت، وقد يفسر معلومة معينة أو يستوضحها، كما في قول الراوي:

"المعروف أن الثوار في فلسطين يلبسون على رؤوسهم العقال والكوفية، وذلك أساساً هو ما يُلبس على الرأس في القرى، فلم تجد السلطة ما تميز به الثوار في المدن عن غيرهم إلا اعتبار كل لابس للعقال والكوفية ثائراً، فأذاعت الثورة بياناً تحض فيه على نزع الطربوش عن الرأس، وهو غطاء الرأس لدى جميع سكان المدن، وبذلك زال الفرق بين الثوار وغيرهم، وقد كتب كبار الموظفين وقضاة المحاكم والقائمقامون إلى السلطة، إنهم لا يستطيعون الخروج من بيوتهم إلى أعمالهم ما لم يلبسوا العقال والكوفية (رمز الثورة) فأذنت لهم بذلك فلبسوها كما شوهد بريطانيون وصحفيون أجانب يلبسونها." (5).

وقد يأتي الهامش بقصد الاستشهاد بقصائد كتبها ادوارد بترسون، كقول الراوي :

"في تلك الليلة كتب بترسون: الرياح الرمادية تذري الكلمات البيضاء/ أين أنت؟/ الأفق قبعة مثقوبة ينهمر منها الخريف / من أنت ؟/ أسحابة صيف أم قمر مجنون ؟/ أم موعد، تم تأكيده خمس مرات، مع لا أحد؟"(6).

أو في تفسير معنى كلمة غامضة، كما في قوله عن تفسير كلمة (تَخ) بمعنى: وهن وتداعى(7).

يقوم البناء السردي للرواية على ثلاثة أقسام هي: الريح/ التراب/ البشر.. وكل قسم من هذه الأقسام الثلاثة تتضمن عناوين داخلية، ولكل عنوان له ارتباط بالمتن الذي يضمه، ويقوم البناء الروائي على بنى أسلوبية مختلفة.

تبرز جدلية الحضور والغياب من أكثر المتفاعلات النصية دلالةً على هذه البنية، فحضور الشخصية وغيابها في الآن ذاته في صيغ عدة تشير إلى حضور هذه البنية، فغياب الحمامة في رواية "زمن الخيول البيضاء" لا يستجيب لمتطلبات الغياب الفعلي، بل هو على النقيض من ذلك، إذ اثبت هذا الغياب حضوراً فاعلاً وقوياً في المشهد الروائي ولاسيّما فيما يخص الشخصية الرئيسة الحاج خالد، هذا الحضور الذي سيستمر مع وجود الحاج خالد على قيد الحياة ، فإذا ما استشهد هذا الأخير يتحول الحضور إلى دلالةِ غيابٍ قسري، فثمة رابط روحي بين الاثنين يتوضح خلال المسار السردي للفعل الحكائي، وكأن الرواية بأكملها هي رواية هذه العلاقة، علاقة الإنسان بالحيوان/ الحاج خالد بالحصان، يقول الراوي:

"لو كان باستطاعة خالد أن يركض خلفهم لفعل، ولكن ساقيه لم تكونا له ذلك الفجر، كانتا للغياب الذي هبّ واختطف جسده كله، وتركه خيالاً لا غير، ريشة تعبث بها الريح أو قشة يلهو بها السيل.

أما الشيء الذي لم يكن يعرفه ، فهو إن الحمامة التي لم تمنحه ، ولو نظرة واحدة ، قبل أن تمضي معهم للبعيد، كانت تشرع لأيامه القادمة كل الأبواب."(8)، ويقول أيضاً:

"رؤية الحمامة من جديد بعثت في البيت كثيراً من الأمل، وباتت منيرة على يقين بأن حضورها

يعني أن غياب أولادها لن يطول..."(9).

وتتخذ بنية التضاد في الأفكار دورها الهام في السرد الروائي، إذ كثيراً ما تلجأ الشخصية ولاسيّما الإيجابية منها إلى أفكار في صالح الرأي العام، ونجد هناك من يناقضه فكراً وموقفاً حتى تغدو هذه المناقضة سبباً في الصراع الذي يدور بين الشخصيات، وهي تمارس دورها في السرد الروائي، ففكرة الرواية أساساً تقوم على الملاحقة الفعلية بين الهزيمة والانتصار.

يتجلى حضور الحاج قوياً بعد استشهاده/غيابه الفعلي عن منطق الوجود في حياة الأبناء والأخوة ورجالات القرية، وربّما حتى في حياة عدويه كما كان قوياً في حياته، ويتجلى حضور الحاج خالد موبخاً ومؤنّباً في ذاكرة الحاج سالم عندما تحكم المحكمة بعائدية الهادية إلى الدير، وقد قرروا العودة إليها، يقول الراوي:

"- إلى أين؟ جاء السؤال قاطعا ومؤنّباً.

التفت الحاج سالم إلى خلفه، كان يعرف أن الصوت هو صوت الحاج خالد.

- إلى الهادية؟

- وما الذي يمكن أن تقوله لأمك ، لعمتك الأنيسة، للعزيزة، لأهل البلد؟ لقد خسرت الهادية؟ ما الذي تفعله يا رجل؟!"(10).

كما يتجلى بصورة واضحة في ذاكرة ناجي وهو يهم بالاحتفاظ بالحقيبة التي وجدها في الحمام:

"وضع ناجي المحفظة في جيبه وخرج، وعندما وصل الباب راودته نفسه الاحتفاظ بها. فتح المحفظة من جديد، دخل حماماً . كان الباب قطعة خيش، حدق في المبلغ. سمع صوتاً، وضع المحفظة في جيبه، أبعد قطعة الخيش، أطل ليرى من في الخارج، وفجأة جاءته الصفعة قوية، كان أبوه الحاج خالد هناك أمامه، وقبل أن ينطق أي كلمة كان أبوه قد اختفى." (11).

لقد عمل الوعي هنا على استحضار الحاج خالد بفعل الضغط النفسي، الذي حرّض ناجي على ارتكاب السرقة، وهو إثمٌ لم تألفه هذه العائلة ، فبمجرد ما تمَّ التفكير فيه حتى كانت نقطة ضعف هذه الشخصية – حضور الأب/ الحاج خالد على الرغم من غيابه – الحافز لاستعادة الوعي الغائب، وكانت الصفعة القوية التي نالها رمزاً لهذا الحضور الطاغي، وما كانت هذه الصفعة سوى تأنيب الضمير الحي، ومعاقبة النفس على التفكير بمثل ما كان يفكر به ناجي في تلك اللحظة.

فالحاج خالد حاضر مع الشخصية بغيابه، بل هو الرقيب على الأفكار الداخلية التي يمكن أن تمس هذه العائلة، ومعاقبة فاعلها قبل الفعل إنما تشير إلى درجة التطهير النفسي التي تمارسها الشخصية مع ذاتها، وكأن ناجي بمجرد تفكيره بالسرقة قد أساء إلى ذكرى أبيه الغائب، فكانت الصفعة هي العقاب على ما اقترفه الوعي الباطن بفعل التفكير وإن لم يطبق، كما أن عودة الحاج سالم إلى القرية وقد ضاعت منهم إنما هو ارتداد إلى الماضي الذي استطاع فيه الحاج خالد الاحتفاظ بالهادية على الرغم من كل الممارسات التي كانت يمارسها الآخرون أعداءً كانوا أو من ذوي النفوس الضعيفة الذين وضعوا أيديهم بأيدي الأعداء إشباعاً لرغباتهم الآنية في المنصب أو في المال، وتجليه له كان توبيخاً لهم على استسلامهم بهذه السهولة لسقوط القرية في براثن الدير...

هذا الحضور الطاغي لشخصية الحاج خالد على الرغم من غيابه هو الذي يشكل مسار السرد، ويحدد أفعال الشخصيات، ولاسيّما أنه يمارس دور المطهر أو الضمير الحي في حياتهم، وهو ما نراه ماثلاً في تبوئه هذه المكانة الهامة في حياته وأثناء غيابه، في حياة أبناء قريته ومع عدويه أيضاً، هذه المكانة التي دفع شخصاً مثل ادوارد بترسون/ العدو الممض للحاج خالد أن يقول عنه بعد استشهاده:

"كان رجلاً شريفاً، من أين لي بعدو مثله بعد اليوم؟!!" (12).

ويطلب من جنوده حفر قبر ليواري جثته فيه وأداء التحية العسكرية له، بل إنه يرفض قبول التهنئة في موته.

تنطلق ثنائية الحياة والموت/ الوجه الآخر لرمزية الحضور والغياب، من جدلية فهم الإنسان عموماً والروائي على وجه التحديد لإشكالية الحياة والموت، كونهما فلسفة الإنسان المتحولة منذ الولادة وصولاً إلى نهاية الإنسان، أي إنها تؤسس رؤية خاصة إلى الحياة من جهة، وإلى الموت من جهة أخرى كونهما طرفاً النقيض والمرتبطان من دون فصل بينهما، فحيثما تنشأ الحياة فلابدَّ من موت، هذا الموت الذي نظر إليه الإنسان على "إنه أمر نقيضي أو أمر متناقض paradox. إنه قوة تدميرية وإبداعية معاً. والإنسان يخاف الموت ويقلق منه، وهذا الخوف أو القلق يحرك كثيراً من سلوك الإنسان بشكل مباشر أو غير مباشر." (13).

وعلى الرغم من أن هذه الفلسفة عقائدية إلا أنها تحولت في السنوات الأخيرة إلى ثيمة أساسية من ثيمات الفن الروائي، ولاسيّما فلسفة الموت "وقد طرح الروائيون العرب قضية الموت في كتاباتهم من وجهات نظر متعددة

ومتباينة، ورصدوا الآثار السلبية أو التدميرية التي تنتج عن وقوع هذه المأساة على الأحياء، وعلى الأمن الاجتماعي، والنفسي لأفراد المجتمع. ففي كثير من الروايات المعاصرة، جسّد الأدباء أسباب الموت ونتائجه من خلال مواجهة البطل الرواية، أو شخصيات أخرى؛ هذه النهاية، وأبانوا عن مواقفهم تجاه هذا المصير" (14).

وإذا كان النقاد قد عدّوا الموت إشكالية فلسفية، خاض غمارها الكثير من الأدباء، شعراءً كانوا أم روائيين – إلا أنها فلسفة معقدة التركيب والدلالة ولاسيّما في الفن الروائي، الذي استجاب لمتطلبات هذه الفكرة، التي برزت فيه بوضوح أكثر من الشعر، فموضوعة الموت "كانت أكثر وضوحاً، وأكثر حدة، مما وجدنا في الشعر أو القصة، وذلك نظراً لاتساع المدرج الزمني الذي تتحرك في فضاءاته أجواء الرواية، وقد عقلن الروائيون المعاصرون موضوعة الموت في رواياتهم، أكثر من النظرة الشاعرية للموت عند الروائيين الرومانسيين، وذلك لأن الأحداث المحصورة التي شهدتها الساحتان الاجتماعية والسياسية في وطننا العربي كانت أشد وضوحاً، وفظاعة، مع الأخذ بعين التقدير التقدم التكنولوجي؛ من رؤية النصف الأول من قرننا العشرين هذا" (15).

السؤال الأكثر طرحاً في رواية "زمن الخيول البيضاء" ذلك الذي يطرق أبواب الموت سواء أكان من قريب أم بعيد، ويأخذ أشكالاً وصوراً عدة بين الموت قهراً أو قتلاً أو استشهاداً، وهذه الصورة الأخيرة هي أكثر ما تميز روايات هذا الكاتب؛ ذلك أن القضية الفلسطينية هي الشغل الشاغل له، ولا يمكن فصل هذا الموضوع عن هذه القضية فطريق التحرير هو طريق الشهداء والشهادة، وفلسطين بدون أبطال ومجاهدين يسقطون صرعى في مواجهة العدو لا يمكن لها أن تحرر؟

"كانت تلك السنة هي سنة الموت، وقد صدف أن فقدوا الكثيرين، وكان على كل فتاة وامرأة عمرها اثنتا عشرة فأكثر، يموت قريب لها، أن تبقى في ثوبها الذي كانت ترتديه عندما جاءها الخبر، أربعين يوماً، بعدها تخلعه وتستحم وتلبس الثياب السوداء، كانت كل العائلات ترتدي السواد، وجاء العيد، فرأى الحاج سالم النساء في السواد، فراح يصرخ: والله اللي ما بتشلح الأسود اللي لابسته لأكسر رجليها. فشلحن الأسود كله، ووضع عليه الكاز واحرقه." (16).

لقد تفاوتت نظرة الروائيون إلى موضوعة الموت حسب توجهاتهم النفسية "فمنهم من أوغل في أعماق العاطفة، ومنهم من قارب ضفاف الإيمان، ومنهم من "عقلن" الموضوعة وقدمها بإطار مجرد من مفهوماته العاطفية، ومحيطاته الزمانية والمكانية، ومنهم من زاوج بين الدلالات والمفهومات، ومنهم من وزعها على المجموع، ومنهم من خصها بالفرد، ومنهم من رثى المكان من خلال الإحساس الفجائعي بالزمان، فبكى المجتمع منطلقا من موت الواحد الفرد، الذي يمثل العضو الأهم في الجسم الجسمي، ومنهم من علا نحيبه، واشتد نواحه جرّاء قسوة المجتمع تجاه إماتة الفرد معنوياً، أو طبيعياً، "قتل الطبيعة"، أو زمنياً "قتل الزمن"، أو جسدياً نتيجة لخطأ طبي، أو قانوني، أو سلوكي..الخ." (17).

لقد قُتل الحاج محمود، ومات الهبَّاب موتاً رمزياً بعد أن هزمه البدوي/ خالد، واختار لنفسه ميتةً من نوع خاص، على الرغم من أن الراوي يوحي بأنه لم يمت، وأنّ الذي دُفن شخصٌ آخر غيره، وإنه سيعود ويُطلّق زوجته صبيحة التي اتفق معها، مات الشيخ ناصر العلي، قُتل عبد المجيد زوج العزيزة، وقد قتلته بعد أن أُعدم شقيقيها بوشاية منه، كما أُعدم ابنيها، قُتل ادوارد بترسون على يد

خالد ابن ريحانة الأدهم بعد استشهاد الحاج خالد، قُتِل الكثير من أهل الهادية أطفالاً ورجالاً وسواهم وكأن هذا الموت – قتلاً على الأغلب – هو المفتاح الذي سيفتح الأبواب أمام اليهود الدخول إلى الهادية، التي عصت عليهم بفعل المقاومة التي أبداها أبناؤها ورجالاتها ونساؤها.

ومن البنى الأسلوبية بنية الاختلاف وتبرز في:

1- اختلاف الأفكار أو وجهات النظر.

بعد أن نشبت بين الحاج خالد وبين نوح ذلك الصراع أدى في النهاية إلى مصالحة روحية، بحيث غدا نوح صهراً للحاج خالد، لقد أوضح الحاج خالد أساس الفكرة التي طرحها نوح يقول:

"ثم عاد صوت الحاج خالد من جديد: هل تذكر يا نوح ذلك اليوم الذي أتيت فيه بعد خطبتك لفاطمة، قلت لي: إنك قد هزمت في معركتك من أجل بقراتك، وقلت لك: لا لم تنهزم، لأنك حين هجمت لم تكن تريد أن تنتصر، كنت تريد استرجاع حقك. الشيء الوحيد الذي لم يخطر ببالي في أي يوم من الأيام، إنني ذاهب لألحق الهزيمة بأحد، كنت مثلكَ ذاهباً لأحمي حقي. وأنا الآن لا أريد التسلل هارباً، ولا أريد أن أقول لهم أكثر من هذا: لست هنا لأنتصر، أنا هنا لأحمي حقي." (18).

فأساس الفكرة التي يؤمن بها الحاج خالد تكمن في أن الإنسان مطالب بالدفاع عن حقه واسترداده

وحمايته، لذا عليه أن يقاتل مغتصبي هذا الحق، لم يؤمن يوماً بأنه ذاهب لينتصر أو ليهزم أعداءه، من هنا اختلفت الفكرة التي طرحها الراوي، بين شخصيتين كانا متناقضين فكراً لا موقفاً فالموقف واحد،

باختلاف الفكرة المطروحة.

2- اختلاف المواقف:

يعكس هذا المحور نظرة تختلف عن سابقتها ، إذ يختلف الموقف عند ادوارد بترسون بين القتل واللاقتل ، فهو ينسف بيت الحاج خالد ، ويمنع أهلها من إخراج الحاجيات والأشياء الضرورية ، إلا أن الأمر يختلف فيما يخص الخيول إذ يسمح بإخراجها بل ويمنع الآخرين إيذاءها:

"بعد ساعة من دخوله القرية أمر بترسون بتلغيم دار الحاج خالد ونسفها ، وحين حاول الناس إخراج بعض الأشياء الضرورية من داخل البيت ، أطلق بترسون نار مسدسه في الهواء محذراً .

- نخرج الخيول على الأقل .

- الخيول فقط !

كانت نقطة ضعف بترسون هي الحصان العربي الذي وجد فيه أجمل مخلوقات الله. وقد وصل به الأمر أن قال ذات يوم: الشيء الوحيد الذي يجعل الحياة محتملة هنا هي وجود هذه الحيوانات الساحرة: الخيول." (19).

وعندما يقتل الحاج خالد يحزن لأجله ويرفض قبول التهنئة في موته بل انه يأمر جنوده بحفر قبر له، وأداء التحية العسكرية له، فهو رجل شريف وإن كان العداء بينهما واضحاً حتى بعد موت الحاج خالد واستشهاده(20)، وأكثر ما يبرز هذا العداء في رفضه وتشاؤمه من سماع اسم خالد، وسيُقتل فيما بعد على يد خالد ابن ريحانة الأدهم والتي أسمته بهذا الاسم تيمناً باسم الحاج خالد.

3- اختلاف الأصوات:

نقف عند ما سمي عند السرديين بتعدد الرواة، أو تعدد الأصوات حيث ينبثق أكثر من صوت في لحظة السرد، ويتأتى الاختلاف حالماً يعلن كل صوت في الدفاع عن أنموذجه أو فكرته المطروحة، أي أن ظهور هذه الأصوات في حوار متبادل لا اختلاف فيه لا يدخل في هذا النطاق السردي ، فتمايز الأصوات واختلافها في الآراء والأفكار هي التي تشكل محور الاختلاف، يقول الراوي:

"-ستضطرون لبيع البلد إذا ما أعادها لكم لكي تدفعوا أجرته. قال البرمكي.

- نهر الكلام الذي سيتدفق من فمه، يحتاج إلى نهر مال، وحسب علمي لا نهر مثل هذا في الهادية. قال الختيار أبو سنبل.

- لقد كنت معنا وسمعت بأذنيك كل كلمة قالها ولم تعترض. قال الحاج سالم.

- لأنني كنت مجنوناً مثلكم! من يوافق على شرط كهذا؟!

- أنت. ألم توافق؟ سأله محمد شحادة.

- إذا انجن قومك لن ينفعك عقلك!! كان لابدّ من أن أجن معكم.

- يا جماعة، كل شيء سيكون أرحم من أن تؤخذ الهادية من بين أيدينا وأمام أعيننا ظلماً. تذكروا

إذا انتصر الدير فلن تجدوا لكم مكاناً تعيشون على أرضه باحترام أو تموتون وتدفنون فيه باحترام. وأضاف ما رأيك يا محمود؟

- لا أعرف ، دائما هناك مفاجآت!

- لكني أسألك لكي نعرف، فالشيء الوحيد الذي لم نعد نحتمله هو المفاجآت!!" (21)

يقوم الحوار على تداخل الأصوات، فهناك أكثر من صوت سردي يبرز قوياً وطاغياً في الفكرة التي اختلفوا عليها والموقف الذي وجدوا فيه أنفسهم، فكرة قبول الحاج سالم بشرط المحامي نعمان المرزوقي على أن يعيد إليهم الهادية التي تمت إعادة ملكيتها إلى الدير في الجلسة السابقة ، فهناك صوت الحاج سالم، البرمكي، الختيار أبو سنبل، محمد شحادة وصوت محمود، هذا الاختلاف في الموقف ناجم من أنهم لا يملكون المال الكافي الذي طلبه المحامي لاسترداد الهادية/ البرمكي، الختيار أبو سنبل، فيما ينظر الآخران/ الحاج سالم ومحمد شحادة، إن كل شيء سيكون ارحم من سقوط الهادية وطرد أهلها منها.

تقوم الرواية على فكرة الصراع بين القيم المتضادة: الخير والشر، البطولة والجبن، الانتصار والهزيمة وغيرها مما يشكل في حد ذاتها صراع الإنسان من أجل الحياة ومقاومة كل ما من شأنه أن يحيلها على عدم، وهذا الصراع يستوجب نوعاً من المواجهة بين طرفي النقيض ، وقد تأتي هذه المواجهة إما بالكلام أو بالقوة أو بفعل السلاح كما هو الشأن في الصراع العربي/ الإسرائيلي أو العربي مع عدوه الغربي بمختلف أشكاله وصنوفه ،ففي "زمن الخيول البيضاء" تبرز المواجهة في الفعل السردي الذي يقوم به الحاج خالد مع الآخ/ الانكليزي، وكان قبل ذلك في مواجهته مع الأتراك، وقد برزت هذه المواجهة بصورة واضحة في وقوفه بوجه العديد ممن حاولوا النيل منه، وفي مواجهة أبناء الهادية لليهود بعد إعلان الهدنة بين الطرفين وخداع اليهود لأبناء الهادية والهجوم عليهم ليلاً وهم نيام، يقول الراوي:

"تذكر الهبَّاب ذلك اليوم الذي غاص فيه السيف عابراً لحمه، تذكر كيف كان على وشك أن يصيح، لكنه صبر وفاز بكل شيء ، بحياته وسلطته وبهيبته وباسمه الذي يهز الجهات. لكن الأمر لا يسير كما يشتهي الآن، حتى وهو يشتري نفسه، بألف أخرى دفعةً واحدة. وأوشك أن يصيح : وفوقها ألفان....

ظلَّ البدوي مطبقاً بيده، إلى أن تأكد له، إن هزيمة غريمه قد وصلت مداها.

حاول الهبَّاب الوصول بيده اليمنى لمسدسه، وهو يحدق في ظهر البدوي المكشوف، لكن ذلك كان مستحيلاً، حاول بيده اليسرى، وعندها سمع زمجرة الناس الذين تقدموا نحوه منذرين.

أي حركة منه كانت تعني موته ." (22).

في هذا المشهد الروائي يكشف الراوي عن المواجهة الحادة التي تمّت بين الهبَّاب وذلك البدوي الذي ظهر له فجأة وهو على ظهر المهرة الحمراء وقد رفض هذا الأخير بيعها للهبَّاب بأيِّ سعرٍ كان، حتى وصلت المواجهة بينهما إلى التلامس بالأيدي، إلا أن البدوي استطاع أن يهزمه، ويجلله بالعار وسط السوق، بعد أن كان هو الوحيد المسيطر، الآمر الناهي، ليس باستطاعة أحد فعل شيء سوى الرضوخ لما يريده، وما البدوي ذاك إلا خالد الذي كشف عن وجهه بعد أن وصل الحاج محمود واحتضنه وأبعد الغطاء عن وجهه وقد تدافع الآخرون لاحتضانه.

تنهض الرواية على نوعين من الشخصيات/ الفواعل، رئيسة وهما: الحاج خالد والحصان/ الحمامة،

وثانوية وهي أكثر من أن تحصى في عملٍ روائي يتجاوز الخمسمائة صفحة، وهذه الشخصيات نفسها تنقسم إلى شخصيات فاعلة مكملة ومساعدة للشخصيات الرئيسة، وأخرى هامشية لا دور أساس لها في النص...

والرواية في قسميها الأولين ترتكز على الشخصية الرئيسة/ الحاج خالد وما تمارسه من فعلٍ روائي، تترك أثرها كاملاً في المتلقي ، وبغيابه يتخلخل السرد ويضعف ولعلنا نجد هذا الأثر واضحاً في تدفق السرد وجريانه حتى إذا ماغاب الحاج خالد عن الحدث الروائي بفعل الاستشهاد ضعف السرد وبطيء، بل أن وجود هذه الشخصية في النص الروائي كان يمنح الحدث امتيازاً سردياً ، وتمنح الشخصيات الأخرى قوة الوقوف أمام العدو ، وبغيابه عن الفعل السردي، تغيب هذه القوة... وكأننا أمام شخصية أسطورية تنهل منهما الشخصيات الأخرى قوة وجودها في الكون الروائي.

تستأثر شخصية خالد/ الحاج خالد بمساحة وفيرة في السرد الروائي حضوراً وغياباً، فالحضور هنا هو السمة البارزة لهذه الشخصية حتى بعد استشهاده وغيابه عن الوجود الفعلي/ السردي في الرواية، وما غيابه إلا وجه آخر من وجوه حضوره الرمزي.

فإذا كان حضور الحاج خالد في الرواية ذا دلالة تحفيزية، فإن غيابه عن الوجود السردي يمثل دلالة تطهيرية/ تأنيبية، بمعنى أنها تعمل على تطهير ذوات الشخصيات الأخرى التي تفكر في ارتكاب المعاصي.

أولى الروائي هذه الشخصية اهتمامه الكبير، فسعى إلى توضيح أفعالها ومقاربة أفكارها مع التركيز على ملامحها الخارجية ، فلم يترك صغيرة أو كبيرة تخص هذه الشخصية إلا وذكرها، مع الاهتمام بماضيها وحاضرها ومستقبلها الذي يأتي على شكل تنبؤات أو أحلام، ويولي الروائي العلاقة القائمة بين هاتين

الشخصيتين الرئيسيتين/ الحاج خالد والحمامة أهمية استثنائية ، وكأن الرواية بمجملها تقوم على حكاية هذه العلاقة الثنائية/ الروحية ، يقول الراوي وهو يوضح هذه العلاقة الشائكة بين الإنسان والحصان:

"ذات ليلة ألقى بسرج الحمامة بعيداً، وقد أحس أن لاشيء يجب أن يفصله عنها، هبط السفح، وصل إلى طرف السهل بعيد عن بيوت القرية، نزع ثيابه، طواها بعناية، وضعها تحت جذع زيتونة، وقفز فوق ظهر الحمامة.

ليلة بأكملها انطلقا معا، لم يتوقفا فيها لحظة، حتى أحس بأن ثمة أجنحة قد نبتت لها، وأنهما يحلقان في السماء؛ لاحت له الخيوط الأولى من الفجر، انتبه، ولكنه لم يعد يحس بجسده، لم يعد قادراً على معرفة حدود أعضائه، كانا ملتصقين بعرقهما، كما لو أنهما ولدا كذلك منذ الأزل، وأدرك أنه وصل إلى ذلك الحد الذي أحس معه أن جسده قد تسرب واستقر عميقا فيها ، كما تسرب جسدها واستقر عميقا فيه. عاد إلى جذع الزيتونة، حيث ترك ثيابه، فأحس بأن عليه أن يبذل الكثير كي يستطيع الانفصال عنها. هبط أخيراً. ارتدى ملابسه، كان هنالك شيء غريب يملؤه ، شيء لا يوصف . وحين راح يخطو خطواته بجانبها، لاحظ مشيته ، فأدرك انه قد تحول إلى حصان." (23).

والراوي في سرده الروائي لا ينسى وصف الحصان و إطلاق اسم ما عليه، يقول:

"حين جاؤوا بالناقة ،أدرك خالد أنهم جاؤوه بأفضل ناقة لديهم ، كانت بلونها السكري وشعرها الناعم القصير، وقامتها العالية وعنقها الطويل الذي ينتهي برأس صغير تضيئه عينان لامعتان تسلبان العقل بصفائهما.

- هذه سَمحة. لا أريد أن أوصيك بها." (24).

إن المتتبع لشخصيات الرواية/ الرئيسة والثانوية سيجد ثمة تناقضاً بينها، إذ "تختلط الشخصيات النبيلة فيها بنقيضها، كما تختلط قيم الخير والجمال بقيم السلب والانتهاك والأنانية. ومن اللافت للنظر إن الروائي لا يقدم هذا الواقع على نحو مباشر، بل على نحو يستدعي التأمل في بنى الشخصيات وحركية الأحداث، ومن ثم إعادة صوغ ذلك وفق رؤية القارئ ومخزونه المعرفي، وبهذا المعنى، فإن استكناه هذا الواقع يتطلب الغوص على كل مفردة في النص، والوعي بظلال الكلمات وليس بالكلمات نفسها، بسبب رهافة اللغة ومنظومة السرد المركبة التي ينتجها الروائي ويحاول من خلالهما بناء متخيله السردي والفضاءات التي تتحرك فيها الشخصيات والأحداث معا." (25).

يصف الراوي خالد بقوله :

"... حاولت أن تصل إلى أعلى امتداد ذراعه، لم تستطع، اختطفت الصحون المحشورة مابين يده اليسرى وخاصرته، تراجعت فرحة بما بين يديها، قالت لزوجها: ثم من أين لهم بعريس لابنتهم بهذا الطول؟!

صامتاً ظلَّ الحاج محمود. أضافت: والشقار، والعيون الخضر =!!" (26).

ويصفه أيضاً بقوله:

"لم يعد خالد يتكلم سوى أقل الكلام، وغالباً ما يكون ذلك مع أمه ، كان يدرك أن

صمته أمامها يعني لها أمراً واحداً: موتها . موتها في الحياة.

ذبُل، بدت قامته أقصر، اختفى ذلك البريق العشبي

من عينيه، وبدا صدره أضيق بكثير وكتفاه، وانكمش وجهه المستدير وانطفأ كسحابة صيف، إلى ذلك الحد الذي دفع منيرة لأن تخرج الصحون ثانية وتحملها إلى أي مكان تتوقع أن يجلس فيه. حالمة بذلك اليوم الذي تسمع فيه تناثر حطام أغلى ممتلكاتها.

رجلاً ملتفاً على نفسه كان، رجلاً مجدولاً يحاول منع أي صوت للألم الذي يعتصره من الوصول للخارج." (27).

هذا التبديل الوصفي إنما يعتمد على التبادل الحاصل في موقف هذه الشخصية وتصرفاتها، فخالد بعد موت زوجته الأولى/ أمل، انطوى على نفسه، وغادر حياته القديمة التي كان يألفها، ولاسيّما أن الحمامة –هي الأخرى– قد غابت عنه، فأصحاب الحمامة استدلوا على مكانها وأخذوها معهم.

إن جميع الشخصيات تدور في فلك سردي متناقض تختلط فيه قيم الخير والشر، فإلى جانب الشخصيات الخيرة / أبناء قرية الهادية بدون استثناء وشيوخ القرى الأخرى ورجالاتها ، هناك شخصيات انتهازية تبحث عن مصالحها الآنية على حساب الآخرين ، حتى ولو كان على حساب الوطن ،والراوي لا يقدم هذه الشخصيات كما هي في الواقع بل حسبّما تمليه عليه رؤيته السردية ومتخيله السردي ، فالهبَّاب إحدى هذه الشخصيات التي تناقض الواقع المشحون بالتوتر، تبحث عن مصالحها الآنية ، وهي صيغة مستجدة بمعنى أنها من صنع الأخر/ الأتراك الذي استطاع تطويعه وفق رغباته ومصالحه غير المشروعة في وطن ليس بوطنه ، فالراوي في وصفه وتقديمه يعمل على التمهيد للأحداث التي سيكون أحد أبطالها فيما بعد حتى بعد موته المزعوم(28) .

إن النص يوضح المفتاح السردي الذي شرع في فتح الأبواب المعرفية لمعرفة النقطة التي انطلق منها الهبَّاب بوصفه شخصية انتهازية شقَّ طريقه عبر الشرعية السلطوية التي مُنحت إليه من قبل الأتراك ليكون اليد الطولى التي تبطش بالناس ، وتستغلهم بفعل الحاجة ، هذا الوصف الاستهلالي للشخصية يكشف عن أفعال وممارسات الشخصية ثم المصير الذي سيؤول إليه على أثر الهزائم التي سيمنى بها على يد الحاج خالد من جهة، وزوجته ريحانة وحصانها الأدهم من جهة أخرى .

إلى جانب هذه الشخصية يصف الراوي الكثير من الشخصيات ، وصفاً قد يكون طويلاً دقيقاً ، وقد يكون قصيراً ، مركزاً ، إلا انه لا يهمل شخصية يرى أن الوصف قد يدعم السرد في بنائه للرواية ، بمعنى أن الوصف هنا يأتي في خدمة النص الروائي إلى جانب السرد والحوار ، فهو يصف البرمكي/ ياسمين / يصف ريحانة بقوله :

((جميلة كما لو أنها لم تطأ تراباً، كما لو أنها ليست من تراب ، انفها المستدق ، وجهها المشدود الذي يزداد جمالاً بانخفاضين مابين فكيها وخديها ، عنقها الطويل ، المسافة العظيمة مابين كتفيها وأذنيها ، شفتاها المتلثتان اللتان تنتهيان بنقطتين غامضتين شهيتين ، أسنانها البيضاء القوية وجبينها الصافي كالماء .))(29).

هذا الوصف البارز الذي سيكون سبباً في استيلاء الهبَّاب عليها بعد قتله لزوجها ، ومن ثم سيكون سببا في مقتله – في جانب منها – بسببها وبسبب حصانها الأدهم، كما يصف الراوي حمدان / و محمود ابن الحاج خالد / وعفاف / و الهاشمي / والأنيسة / ومنولي ...

يتم وصف الشخصيات من منظور الراوي كلي العلم ، كما يتم وصفها من منظور شخصية أخرى كما في وصف منيرة لابنها خالد ، ووصف فاطمة ابنة الحاج خالد لأبيها.

كما تنهض بنية الخطاب الروائي على خلخلة الزمن وترتيبه السردي، ويتدرج بين تقانتي الاسترجاع والاستباق، كما تقوم الرواية على بنية القطع والحذف والمشهد وكلها تعمل إما على تسريع الزمن أو تبطأته ، إلا أننا سنركز على الاستباق والاسترجاع لحضورهما الطاغي في النص الروائي ((وغالبا ما يتم تزمين الخطاب من خلال تقنيتين : " الاسترجاع " ، و" الاستباق " اللتين تحاولان انتهاك خطية زمن القصة وتراتبيته المهيمنة وكونه مادة خاما ، لتنتجا زمن الرواية الخاص بها))(30).

المعلوم إن تقانة الاسترجاع تعتمد على فعل الذاكرة والياتها، فالاسترجاع بأبسط مفهوم هو الارتداد إلى الماضي أو العودة إليه في لحظة توقف سردي يقطع سرد الحدث ليعود السارد بذاكرته إلى ما اختزنه من الماضي في صورة أقوال أو أفعال ،كما نلاحظ ذلك في الصيغ الروائية التي تجسد ذلك بكل وضوح في قول الراوي :

((أحبها ذات موسم غادروا فيه الهادية إلى القدس..))،((ذات يوم قال خالد لأبيه)) و((تتذكر منيرة

تلك الأيام البعيدة حينما وصلت لهذا البيت ...))، ((لكنها لم تزل تتذكر بفخر...)) و((فحين ولد ابنه ، وهو الأول ، كان خارج القرية ...))،((ذات يوم راح يصرخ ...))،((لم تخرج من بيتنا سوى مرتين ، مرة حين سرقها لصوص منذ زمن طويل ...))، ((ذات يوم (حالت) فرس ...))، ((ومنذ اليوم الأول الذي رآها فيه...))، ((في قاع ذلك الوادي ..))،((ذات يوم خرج خالد بقطيع الأبقار نحو السهول ...))،((يذكر الحاج محمود ذلك اليوم البعيد...)) ،((لم تكن ريحانة قد رأته من قبل ...))،((تسألني : ولكن كيف مات؟))، ((باستثناء ذلك اليوم المشؤوم ..))،((كانت الأنيسة أسوأ نساء الهادية حظاً...))،((كانت الهادية لم تزل تتندر بحكاية زواج البرمكي ...))،((كان ناجي يعرف إن القرية لم تكن تملك قبل افتتاح المقهيين ...))،((منذ سنوات بعيدة رأت سمية هذا النوع في القدس ...))،((كان والدي رحمه الله يردد دائما ...))، ((كان يوما ماطرا . اذكره تماما ...))،((منذ استشهاد الحاج خالد أصبح كريم أكثر إحساساً بالخزي ...))، ((المرة الأولى التي التقى فيها ليلى كانت لا تنسى)).)) (31)، يقول الراوي:

((- قال لي المرحوم أبي ذات يوم ، كان أبو سليم واحداً من أكثر التجار احتراما ، يأخذون منه حاجاتهم من كل شيء ، وفي موسم جني المحصول ، يأتي ليأخذ قمحاً وشعيراً وسمسماً مقابل ما أخذوه . لم يختلفوا معه ، كان سعر الحبوب معروفاً كسعر الطوابع في هذه الأيام!!(32).

أما الاستباق فلم يكن اقل حظاً ،ونذكره منه :

((.. ((أو لم يحدث له ذلك ؟!!))،((فمرارة الغياب الخاطف الذي هب وباغته لم تزل تحيره ، كيف انسلت من بين يديه ؟ كيف اختطفها الموت وهو متشبث بها؟))، ((الشيء الذي يمكن أن نعدكم به هو أننا سنكون أخف من النسمة))، ((لكن فرحتهم لم تعش طويلاً ...))،((لذلك سيبقى لنا شيء منها مهما ابتعدت))، ((أما الشيء الذي لم يكن يعرفه ، فهو إن الحمامة التي لم تمنحه، ولو نظرة واحدة ، قبل أن تمضي معهم للبعيد ، كانت تشرع لأيامه القادمة كل الأبواب .))،((هو أن وصول الحمامة كان بمثابة السطر الأول في حياة خالد الجديدة))،((حين أحست إن مصيبتها هنالك أمامها تنتظر))،((أن

يصل بحصانه الجديد (شداد) إلى الحمامة ، معناه أن يحوز شهادة سيمضي فخورا بها...))،((إن الزمن سيقدم له هدية ماكان يحلم بها من قبل !))،((هذا الذي نشر وسينشر الأسى في قلبه إلى الأبد ..))،((أما الشيء الذي لم يتصوره احد فهو إن الحمامة بنفسها ، ستمضي لتفتح له ذلك المغلق ...))،((...وحتى بعد ثلاثين سنة ، حين سيستعيد تلك اللحظة ، فانه سيظل عاجزا عن تفسير إحساسه ...))،((تلك الموسيقى التي سيظل يستعيدها؛...))،((سرّان دفينان سيمضيان بالهبَّاب إلى نهاية غير متوقعة ...))،((ولم يعد من الصعب أن تقع صبية ما في حبه ...))،((لكن ذلك لن يدوم طويلا.))،((لا أظن أن الأيام المقبلة ستكون لنا ...))،((وستثبت له الأيام ذلك))، ((ثمة شيء ظلَّ غريباً فيه ، سيعيش معه حتى ذلك اليوم ...))،((لكن زمنا طويلا سيمر ، قبل أن يعرف السبب .))،((وسيندم على هذا كثيراً .))،((وسينتهي كل شيء بطريقة لم يتصورها أحد ..))، ((التفت الشاويش ذو الوجه الأحمر المكسو بالنمش إلى رفاقه وقال : ليرحمه الله .

- بترسون ؟ سألوا .

- بل الطيري .)).

((كانت تلك هي أول مرة يلتقون بها المرزوقي ، لكنها لن تكون الأخيرة ، لأن المفاجأة التي تنتظرهم في المستقبل تفوق الوصف .))، ((وسيمضي زمن طويل قبل أن تتضح حقيقة ما جرى .))(33).

إن هذا الكم الهائل من الاستباقات إنما لها دلالاتها الفكرية والنفسية التي أرادها الروائي وهو يصوغ محكيه ، هذا الاستباق الدال على حدث لاحق للحظة السرد يتم تفعيله في السياق السردي كومضة خاطفة يتم ذكرها ثم يشرع الراوي فيما بعد بإلقاء الحدث التي سبق وأن تمت الإشارة إليه ، كقول الراوي :

((لم تعرف العزيزة بماذا تجيب ، لكن سمية فاجأتها : لقد جئت وكلي أمل أن أرى خالد.

هكذا باحت الصبية بكل ما فيها دفعة واحدة، إلا أن ذلك أربك العزيزة أكثر.

- ولكن له خطيبة وسيتزوج قريباً .

- لا، لن يتزوجها ! سيتزوجني أنا ! قالت بأسى وتصميم واضحين ...))(34).

هذا الحوار الذي يدور بين سمية والعزيزة يكشف عن استباق سردي يوجه البنية السردية إلى وجهة أخرى ، فالحدث هنا سابق لأوانه ، وسيأتي الحدث اللاحق الذي يضع هذا التنبؤ أو الاكتشاف المسبق موضع التنفيذ حينما يتزوج خالد سمية وينجب منها أطفالا ، دلالة على تحقق النبوءة الأنثوية التي أعلنها السياق السردي ، فيكشف الراوي عن الحدث التالي أو اللاحق لهذا الاستباق(35).

ومن الأساليب الأخرى التي يتم التركيز عليها ، والتي تعد من ابرز سمات تقانة الاستباق ، اتكاء النص السردي على تقانة الحلم ؛ ذلك آن الحلم تعبير سردي سابق للحدث الذي سيأتي فيما بعد ، أي انه ينهض داخل السرد بمهمة التمهيد لأحداث تالية ، أو الكشف عنها، وقد يأتي الحدث ثم يعلن الراوي أن ما تمّ سرده لم يكن إلا حلماً ، كالذي حدث مع البرمكي وحادثة اعتداء حصانه (شداد) على الحمامة وما ستجر هذه الحادثة من ويلات يقول الراوي :

((أما البرمكي نفسه ، فما أن سمع به حتى انتفض فجأة ، واستيقظ فزعاً تحت شجرة التين التي كانت تظلله. وحمد الله أن ما رآه لم يكن سوى حلم !!))(36).

((أما خالد ، فقد أحس بأنه كان أهلاً لحمل الأمانة حينما أعطى الحمامة كل اهتمامه . وعادت له ذكرى ذلك الحلم الذي لم يقله لأحد ، حين رأى نفسه في المنام يحمل الحمامة بين يديه ، ويصيح بفرح : عسل للبيع ، ورد للبيع. لكن شيئاً ما هز طراوة وشفافية حلمه فاستيقظ مذعوراً.

كانت المرة الوحيدة التي يحس فيها بهذا ، أن ينهض فزعاً بسبب حلم جميل ، فكر أن يذهب للشيخ حسني ويسأله تفسيراً ، أن يسأل عمته الأنيسة ، أن ..

لكنه ظل مذعوراً .))(37).

وهناك حلم خالد يكشف في جانب منه عن ضياعه لياسمين على اثر مطاردته من قبل الأتراك(38)، وحلم فاطمة ابنة الحاج خالد الذي أصبح كابوساً تستيقظ منه فزعاً كل يوم(39) ، كما انه إشارة إلى حدث سابق رأته عمتها العزيزة(40). فضلاً على أحلام اليقظة التي يتجلى فيها الحاج خالد بشكل واضح كما في حلم الحاج سالم وناجي ابن الحاج خالد(41).

تنطلق الرواية العربية أساساً من اختلاف في فضاءاتها السردية بين أماكن مألوفة ، أليفة ، مفتوحة ،

وأماكن غير مألوفة ، معادية ومغلقة ، وهي تكوّن بمجموعها ما أُطلِق عليها بالمتقاطبات أو الثنائيات ، فكل مكان يشكل في حد ذاته موضع استقرار شخصية ما فيه ، يندمج ويحس بانتمائه إليه ، وفي الطرف النقيض نجد عداءً واضحاً لمكان ما ، كالسجون والمنافي والسراديب والأقبية ،وبالتالي فمثل هذا التناقض المكاني الذي يسردن الفعل الروائي ينتج تناقضاً واضحاً في الأفكار والمشاعر تجاه مكان معين ، يقول الراوي:

((وعندما سألهم الحاج محمود : ولماذا الهادية بالذات ؟ قال رئيسهم : وهل تعتقد أنها سميت باسمها

صدفة ؟!وأشار للسهل الممتد حتى حدود السماء ، وقال : في مكان كهذا ، وصفاء كهذا ، وامتداد لا يعيق البصر والبصيرة ، يمكن أن يكون المرء أكثر قرباً إلى الله .

فتمتم الحاج محمود : لا اله إلا الله.))(42)

إن نظرة فاحصة للفضاء المكاني الذي يدور فيه الحدث كفيل بالوقوف على الكم الهائل من الأماكن التي لها أثرها في الحدث ، فالفضاء المكاني يتفاوت بين : القرى والمدن ، السهول والجبال والوديان والبحار ، البيوت والمضافات ، الشوارع والمحاكم والدوائر والثكنات العسكرية والأبراج والكنائس ، فضلا على أماكن متنقلة كالسيارات والطائرات والدبابات وغيرها الكثير مما يمكن أن يحصى .

إن هذا التفاوت خليق أن يضفي مصداقية سردية على الفعل الروائي ، ولاسيّما أن مجموع تشكل هذه الأماكن كلها يكون مكاناً واحداً هو فلسطين ، الفضاء المكاني الأرحب والأوسع ، والامتداد الشاسع الذي يغلف النص الروائي بحثاً عن القضية المطروحة ، قضية السقوط التدريجي لفلسطين في أيدي الأعداء ، ابتداءً من العمالة التي كانت تسكن نفوس البعض منهم ، وممن سيمهدون الدرب بأطماعهم لدخول العدو وبناء معسكراتهم في القرى ، وصولاً إلى المرحلة الأخيرة التي سيتم ترحيل الأهالي عن قراهم إلى ملاجئ ومخيمات لتصبح المدن والقرى التي سكنوها أباً عن جد ، والتي حكمت لهم المحكمة بأحقيتهم فيها ، ملكاً مشاعاً للعدو، يقتل فيها من يشاء ويتصرف كيفما يشاء ..

انطلق المشروع الروائي باستهلال وصفي للمكان ،تحديداً ، من المضافة والديوان ، بوصفهما المكان الدال على اجتماع رجالات القرية والتقائهم بالآخرين القادمين من خارج القرية ضيوفاً أولاً ، وبوصفها المكان الذي يحمل دلالة الكرم والمحبة والاعتزاز ، ففيه يطلب القادمون ما يريدون مع التأكيد على واجب الضيافة ابتداءً بدقات مهباش حمدان المختلفة ، والتي لها دلالة تعبيرية بين الفرح والحزن ، يقول الراوي في وصف ديوان الحاج سليم:

((في الديوان الكبير جلس الرجال ، كانت علامات النعمة واضحة : الكراسي الكبيرة ، الصور المعلقة

على الحائط ، الأواني الزجاجية الموزعة بإتقان فوق الرفوف وعلى الطاولات في الزوايا ، المرآة الكبيرة ، الفوانيس الغريبة وكؤوس الكريستال التي تلمع في خزانتها العسلية .))(43).

ويصف الراوي الوادي الذي سلكه الهبَّاب(44) ،وبيت الحاج خالد(45) ،والمدرسة التي سيدرس فيها محمود في القدس(46) ،ويصف البيت وعودة الحاج خالد من الشام وإعدام ابني العزيزة فايز وزيد(47). والراوي لا يكتفي بهذه الأمكنة بل أن هناك الكثير من الأماكن التي يصفها تمهيداً للأحداث التي ستجري فيها.

وتعتمد الرواية في سرد أحداثها على انساق متنوعة ومتعددة لها دلالاتها في النص الروائي، ومنها :

• نسق التتابع .

يقوم البناء السردي للرواية على نسق التتابع في كثير من مفاصلها ، بل أن الرواية وإن استثمرت أسس التجريب والحداثة في جانبٍ كبير منها إلا أن نسق التتابع سيكون غالباً عليها ، وما وجود الأنساق الأخرى إلا مكملات رئيسية لهذا النسق ؛ لسبب بسيط هو أن النص الروائي لابدَّ من تسلسلٍ لأحداثه وصولاً إلى خاتمتها التي قد تكون مفتوحة ، يقول الراوي :

((تحدد موعد الجلسة بعد أسبوع ، كانت المعارك مشتعلة في كل أرجاء فلسطين ، وبدا

الوصول إلى قاعة المحكمة مغامرة كبرى ، لكنهم قرروا الذهاب إلى هناك . كان المرزوقي في انتظارهم : خشينا ألا تستطيع الوصول.

– لا تخشوا علي ، في أزمنة سوداء كهذه لا يرى طريقه أحد أفضل من الأعمى !!

على عجل عقدت الجلسة ، حيث قرر القاضي الحكم بملكية الهادية لأهلها ورد دعوى الدير. وعندها تقافز الناس يتراقصون .

– هدوء . صرخ القاضي .

.. هدأوا .

– هل تسمح لي سيادة القاضي بأن أقول جملة واحدة في هذه القضية .

– لقد أغلقت القضية لصالحكم ،فماذا ستقول بعد ؟

– كنت أتمنى سيادة القاضي أن يكون السيد جيمس آرثر بلفور الذي وعد اليهود بوطن قومي في فلسطين أن يكون هنا في هذه القاعة ليسمع حكمك الذي يقول إن الهادية لأهلها . شكراً سيادة القاضي .

– رفعت الجلسة .))(48).

إن هذا النص جزء من نص طويل لحدث المحاكمة التي تمت بعد أن رفع الدير دعوى ضد أهالي الهادية

وبملكية الهادية للدير ، تجري خلالها أحداث لها علاقة بالمحاكمة واللجنة التي شكلتها المحكمة لإثبات صحة كلام القاضي بأحقية أهالي الهادية بها ، كما سيستمر الحدث بعد المحكمة في مكتب المحامي للتفاوض بشأن الأتعاب التي اتفقوا عليها مسبقاً ، وكل هذه الأحداث تتم بصورة مستمرة ، متوالية ، مما يؤكد على تتابعية النسق الذي يسم الحدث الروائي .

• نسق التضمين ...

يعمد الروائي في كثير من الأحيان إلى تضمين نصه الروائي بالكثير من المرجعيات التي تعمل على خدمة البنية السردية وتحمل في الآن ذاته دلالة تعبيرية وأسلوبية ارتقاءً بالنص السردي إلى مستوى الطموح المشروع الذي من أجله عمد إلى صوغ محكيه . ومن ابرز المرجعيات التي تم تضمينها في الرواية :

1- النص القرآني : ومنها :)لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم (،)وما صلبوه وما قتلوه ولكن

شبه لهم (،)والعاديات ضبحا . فالموريات قدحا .فالمغيرات صبحا . فأثرن به نقعا .فوسطن به جمعا

. وانه على ذلك لشهيد .إن الإنسان لربه لكنود (49).

2-الأحاديث النبوية الشريفة الواردة عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) قولاً وفعلاً، يقول الراوي:

((بدا الحاج حسني خطبته بقول الرسول عليه السلام: عن جابر بن عبدالله وجابر بن عمير (رضي الله عنه) إن النبي محمد(صلى الله عليه وسلم) قال : (كل شيء ليس من ذكر الله فهو لهو ولعب إلا أن يكون أربعة : ملاعبة الرجل امرأته ، وتأديب الرجل فرسه ، ومشي الرجل بين الغرضين ، وتعليم الرجل السباحة.))(50).

1- الأشعار ، منها معلقة طرفة بن العبد :

((وفي أيام كثيرة كان يجلس مفتوناً وهو يقرأ معلقة طرفة بن العبد ، وهو يردد : هذا هو الشعر . هذا هو الشعر ..

ألا أيهذا اللائمي احضر الوغى

وأن اشهد اللذات ، هل أنت مخلدي؟

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

ولولا ثلاث هن من عيش الفتى

وجدك لم احفل متى قام عودي ...))(51).

2- الأغاني ، وأكثرها ورودا ، والغالب عليها أنها ذات طابع شعبي ، ومنها :

((كانت القرية قد خرجت قبل أيام عن بكرة أبيها ، صلى الرجال صلاة الاستسقاء ، ودارت

النساء والأطفال في الشوارع ، طالبين المطر من السماء رحمة بالأرض وبأهلها ، أمسكت أم الفار طاحونة يد وراحت تلقي فيها بعض حبات الفول ، وأمسكت العزيزة ديكاً ، ضربته بيدها كي تدفعه للصياح فصاح ، وكان الجميع يغنون :

يـا ديـك يـابـو عـرف ازرق
ريتـك في الـميـة تغـرق

يـا أم الـغيـث غيـثينـا
بلـي شيـبـات راعينـا

راحت أم الغيث تجيب رعود
ما جت إلا الزرع طول القاعود

راحت أم الغيث تجيب المطر
مــا جت إلا الزرع طول البقر

تدفقت المياه في الشوارع ، فوق السطوح ، وفوق التلال، التمعت حجارة السناسل كالقناديل في الليل ، وبدا الأمر لسمية حين نظرت إلى الوادي أن السماء تمطر منذ أسبوعين دون توقف.)) (52).

وهناك الكثير من الأغاني التي ترد في الرواية والتي يعلن الراوي عنها صراحة(53).

3-الأمثال ، وهي متداولة وشائعة على السن العامة والخاصة ،ومنها : ((الخوف هو الذي قتله))، ((صنها تصنك ، وارعها برفق تكن حصنك))،((اللي ما إلو عيلة يقناله كحيلة)) ،((إن ظهر الفرس عزٌّ وبطنها كنز ؟))، ((ليس هنالك غالب ولا مغلوب))، ((بلاد الوداود اللي بتودي وما بتعاود))،((سنة البنات نبات وسنة الفحول محول))،((ذنب الكلب سيظل اعوج حتى لو وضعته في قالب.))،((أصيلة وأخذت قديش))،((سرُّك في بير))، ((في المال ولا في العيال))،((اللي بدو اياني يطلعلي يا

إخواني))،((قابلة ها القبع بها الربع)) ، ((عادت الحملان والصبي غفيان))،.))(54).

4- الدعاء، ومنها: ((((اللهم احمهما ، أنت خالقهما وملاذهما في الدنيا والآخرة))،((اللهم حبب كل من يراه به))،((روح الله ينصرك على كل من عاداك))،((إن شاء الله يكبروا في عزك ، تحت ظلك، وتبقى سندا لنا كلنا))،((اللهم ألطف بنا))،((- اللهم اجعله خيرا.)).))(55).

5- المذكرات أو الشهادات : وهي عبارة عن أحاديث الآخرين ممن التقى بهم الروائي وكشفوا له عن ملابسات هذه القضية وكيف كان الوضع آنذاك متأزما ، ثم كيف سقطت الهادية والمصير الذي آل إليه أهلها ، والروائي يصرح بذلك بقوله:

((أنجزت العمل على جميع الشهادات الشفوية الطويلة ، التي أفادت منها (زمن الخيول البيضاء) بشكل خاص ، بين عامي 1985 و 1986 ، حيث قدم فيها عدد من الشهود، الذين اقتلعوا من وطنهم وعاشوا في المنافي، شهاداتهم الحية عن تفاصيل حياتهم التي عاشوها في فلسطين ، ومن المحزن أن هؤلاء الشهود قد رحلوا جميعا عن عالمنا قبل أن تتحقق أمنيتهم الكبرى بالعودة إلى وطنهم .))(56).

ومن هذه الشهادات يقول الراوي :

((- حاول الثلاثة أن يظهروا غضبهم أمام القرار ، لكنهم في داخلهم ، كانوا مسرورين، فهم

يعرفون مدير البوليس هناك ، وقد كان من المتعاطفين. ضابط فلسطيني يعمل مع الانكليز . شاب سكرة . كما يصفونه . اسمه عبد الفتاح ملحس . كان الناس يحبونه ويتعاملون معه كضيف كبير يزور القرى ، عكس رجال الأمن والضرائب وموظفي الحكومة الذين لم يكونوا أكثر من (ضيوف الصّوص) .))(57).

6- البلاغات العسكرية : ومنها بلاغ رقم 16 الصادر من القائد العام فوزي القاوقجي بتاريخ12/ 10 / 1936، والآخر بتاريخ 20 / 10 / 1936 (58).

7- الحكايات : تتضمن الرواية بعضا من الحكايات التي يتم سردها عن طريق إحدى الشخصيات ومنها حكاية الملك الذي كان يقطع رأس كل من زاره ، وحكاية البدوي مع سلة التين التي ترويها الأنيسة(59).

• نسق التكرار ...

يتكرر الحدث الروائي أكثر من مرة ، وما هذا التكرار إلا وسيلة يلجأ إليها الروائي محاولة منه في التأكيد على الحدث المكرر ، ومن ابرز الأحداث المكررة بل والممتعة في الآن ذاته :

1- حدث كسر الصحون الذي يتم إفصاحاً عن رغبة الفاعل في الزواج ، وهو ميثاق سردي متعارف بين الأبناء والآباء ، فخجل الأبناء من البوح والتصريح يدفعهم إلى الإعلان عن رغبتهم في الزواج ، فتخسر العائلة بذلك بعضاً من صحونها إلا أنها لا تبالي بذلك ، لأنها تعد ذلك حدثاً سعيداً

ويجب تقبل النتائج بأية خسارة كانت ، يقول الراوي :

((فوق رأسه ، كان الصحن ، أما البقية فقد استقرت بين كفه اليسرى وخاصرته.

دخل الحاج محمود .

- قل لي ونحن جاهزون .جاء الوعد قاطعا .

وظل مصير الصحن معلقا في يده .

قال: أمل ابنة أبو سليم .

تحرك الصحن في يد خالد ، خفق قلب منيرة ، قالت وعيناها لا تفارقان اليد العالية : ابنة أبو سليم ابنة أبو سليم ، ومالو ؟!

- ما الذي تقولينه يا امرأة. هؤلاء لن يعطونا حتى معزاة لو كانت لديهم، فما بالك بابنتهم!

- التقت عينا خالد بعيني أمه ، فهمت الرسالة : تأخرها في التدخل سيحول الصحن الذي طالما

فاخرت به ، مع بقية الصحون ، إلى حطام .))(60)

وسيتكرر هذا المشهد عندما ينوي خالد الزواج مرة ثانية بعد موت زوجته الأولى/ أمل(61)،

ويفصح عن ذلك عندما ينوي الزواج من سمية(62) ، وينوي الفار الزواج فيزجره جده وهو يحطم الصحون في الدكان(63) ، وعندما ينوي ناجي ابن الحاج خالد الزواج(64).

2- حدث تحدي الشباب لخالد وهو يعلن إن زوجته أحلى من الشمس والقمر(65).

3- حدث رحيل الخوري السابق وحضور آخر(66).

4- حدث دقات مهباش حمدان تتذبذب الدقات فرحا وحزنا حسب الضيوف الزائرين، والموقف الذي هم فيه(67).

5- الحلم الذي رأته العزيزة بعد إعدام أخويها ومجيئهما لها في الحلم يتكرر لدى فاطمة بعد ذبح جمل إيليا(68).

6- الحوار الذي دار بين الهاشمي وعبد اللطيف حمدي يتكرر نصاً في لقاء آخر للهاشمي مع صبري النجار(69).

7- مداعبة الحاج خالد لابنته تمام(70).

8- بعيداً عن الأحداث المتكررة، نجد هناك جملاً أو عبارات تتكرر أكثر من مرة في الحدث الروائي، منها:

((عنّا عسل للبيع ، ورد للبيع!!))(71) ، ((عمر الدول أطول من عمر الناس!))(72) ، ((تذكروا ، لا يمكن لأحد أن ينتصر إلى الأبد ، لم يحدث أبداً أن ظلت امة منتصرة إلى الأبد.))(73) ،((مثلها لا تباع)) (74)، ((فأصيل مثله لا يترك لكلاب البر أن تنهش لحمه))(75)، الحوار الذي دار بين الحاج خالد وطارق بن محمد السعادات وهو يعيد الحمامة إليهم بعد مطاردة الانجليز له(76) ، ((كان الليل كفيلاً دائماً بأن يحمل سهرات أعراس القريتين وأحزانهما للقرية الأخرى بطريقة أسرع مما تحملها الخيول ،..))(77) ، ((أكان يجب علي أن أغادرها حتى أراها من هنا (هادية أخرى.))(78)،((كان يمكن أن يحتمل كل شيء إلا مفاجأة مثل هذه !!: المفاجآت هي نهاية النهايات .)) (79)، الحوار الذي دار بين الحاج سالم وهاشم شحادة عن عدد الكلمات التي قالها المحامي نعمان المرزوقي(80)، ((أدرك الإسرائيليون إنهم لن يستطيعوا احتلال الهادية بالقوة))(81)

وفيما يخص الرؤية السردية التي نقصد بها أنماط ممارسة السرد، أو الأساليب التي يتوسل بها الراوي

لحكاية القصة ، أو أشكال تنضيد هذه الحكاية داخل النص ."(82) ، يقول الراوي :

((– المهم تزوجنا ، عاد إلى يافا وبقيت في الهادية ، في البداية كان يحمل لي قصصا محزنة أكثر من القصص التي سبق أن أحضرها ، القصص التي تبكيني ، وتجعل عيني محمرتين كالجمر دائماً !! لكن الشيء الغريب أنه لم يعد يسألني هل قرأتها أم لا ؟ !))(83)

((حين خرجت من البيت ذلك الصباح سألتني صفية، زوجتي : إلى أين ؟ ما الذي يمكن أن تفعله بقطعة العصا هذه أمام مدرعات الانجليز ؟ فقلت لها : لا تصري على سماع إجابتي الآن، حتى إذا ما

خرجت من المعركة حياً ، يكون هنالك سبب يدفعني للعودة إليك من جديد.))(84) .

فصوت الراوي هو الذي يوجه الحكاية ، ويصوغ الأحداث والأقوال ومنطوق الشخصيات وفق رؤياه ووعيه ومقاصد الكتابة لديه ولا تفوتنا الإشارة إلى أن هناك أصواتاً أخرى تدخل الحيز السردي وتخترق بذلك التابو الذي أعلنه الراوي وهو يتسلط على مسار الرؤية السردية باستغلال أسلوب الحكي لنفسه ، فهناك إلى جانب السرد الموضوعي ، سرداً ذاتياً يتم خلاله دخول الأنا الساردة المجال السردي.

الهوامش :

1- ينظر : آفاق التناصية : المفهوم والمنظور ، 15 .

2- هوية العلامات ، 12 .

3- الهوامش في الخطاب الروائي العربي ، جميل حمداوي .

4- الرواية ، 300 . .وينظر : 66/ 416/259/ 279 .

5- م.ن ، 314 .وينظر 15/ 136/ 209 / 218/262/269/276/ 313/ 337/339 /343/ 345/ 347/352/359/364/ 376/ 378/ 380/390 /397 - 398/ 399/ 461/ 469/ 486/ 487/488 .

6- م.ن ، 260 .وينظر : 261/280/ 305/ 307/366/ 375/ 402

7- م.ن ، 415 .وينظر : 20 .

8- الرواية ، 31 .

9- م.ن ، 139 .

10- م.ن ، 409 .

11- م.ن ، 446 .

12- م.ن، 374 .

13- الموت في الشعر العربي السوري ، 23 .

14- إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية ،6-5 .

15- الموت في الشعر العربي السوري ، 128 .

16- الرواية ، 376 .

17- الموت في الشعر العربي السوري ،216-215 .

18- زمن الخيول البيضاء ، 372 .

19- زمن الخيول البيضاء ، 311-310 .

20- ينظر : م.ن ، 374 .

21- م.ن ، 412 .

22- م.ن ، 167 .

23- م.ن ، 488 - 490 .

24- م.ن ، 169 .

25- المغامرة الثانية في الرواية العربية ، 50 .

26- الرواية ، 14 .

27- الرواية ، 39 .

28- ينظر : الرواية ، 12 .

29- الرواية ، 106 .

30-3 م.ن ، 60 .

31- الرواية ،13 / 33/35 / 36 / 56 / 60 / 76 / 78 / 91-90 / 96/ 101 / 102 / 106 /224/225/ 227 / 237 / 243 / 367 / 371/ 388/ 379 - 390/413 / على التوالي.

32- الرواية ، 15 .

33- الرواية ، 11 / 13/16 / 21/28 / 31/47 / 51/55/62 / 69/ 74/ 81/ 83/ 90/ 123 / 327 /162/ 124/128/131/ 163/ 164 / 168/180/217 / 228/261 / 299/ 366

34- الرواية ، 144 - 145 .

35- الرواية ، 192 - 193 .

36- الرواية ، 73 .

37- الرواية ، 76 .

38- الرواية ،150 .

39- الرواية ، 201 .

40- ينظر : الرواية ، 157 - 159 .

41- الرواية ، 448 - 449 .

42- الرواية ، 16 .

43- الرواية ، 15 .

44- ينظر : الرواية ، 95 - 96 .

45- ينظر: الرواية ، 187و 203 .

46- ينظر: الرواية ، 219 .

47- م.ن ، 344 .

48- الرواية ، 466 .

49- التين : 4 ، النساء : 157 والعاديات : 1 - 7 .

50- الرواية ،55.

51- الرواية ، 60 . وينظر : 61 ،

52- الرواية ، 246 .

53- ينظر : الرواية ، 41 - 42 / 85 - 86/ 110 - 111 / 210 / 222/ 236/ 326-327/ 506.

54- الرواية،45/49 /74/79/102/ 109 / 133 /144 /145/ 203/ 209 / 221 على التوالي.

55- الرواية ، 41/ 68 / 102/ 113/ 127/ 150 . على التوالي .

56- الرواية ، 5 .

57- م.ن ، 455 و ينظر: 470/ 473/ 475/ 477/ .

58- ينظر : م.ن ، 336و 338 .

59- ينظر : م.ن ،196 - 197 و 480 - 481 .

60- الرواية ، 14-13 .

61- ينظر : م.ن ، 85 .

62- ينظر : الرواية ، 193 .

63- ينظر ، 208 .

64- ينظر : م.ن ، 230 .

65- ينظر : م.ن ، 18-17 .

66- ينظر :الرواية ،53، 393 /.

67- ينظر :الرواية ، 29/ 30/ 47/ 216/ 369/ 370/ 394 .

68- ينظر : الرواية ، 157 و201 .

69- ينظر : الرواية ، 301 - 302 .

70- ينظر : م.ن ،187 و 369 .

71- الرواية ، 17 ، وينظر : 76 .

72- الرواية ، 138 ، وينظر : 293 ، 299.

73- الرواية ، 144 ، وينظر : 371 .

74- الرواية ، 165 - 166 .

75- م.ن ، 293 .

76- ينظر : م. ن، 333 .

77- م.ن ،110 وينظر : 372 .

78- م.ن ،53و 393 .

79- م.ن ، 407 و412 .

80- ينظر : م.ن ، 464 و 466 .

81- م.ن ، 496 وينظر : 500 .

82- المغامرة الثانية في الرواية العربية ، 63 .

83- م.ن ، 257 .

84- م.ن ، 319 .

المصادر والمراجع :

أولاً: القرآن الكريم .

ثانياً: المصادر والمراجع :

- آفاق التناصية : المفهوم والمنظور ، مجموعة باحثين ، ت : محمد خيري البقاعي ، سلسلة الدراسات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998.
- إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية ، احمد الزعبي ، مكتبة الكناني ، اربد، عمان، 1994
- زمن الخيول البيضاء ، إبراهيم نصرالله – الملهاة الفلسطينية ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007 .
- المغامرة الثانية في الرواية العربية، نضال الصالح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- الموت في الشعر العربي السوري، وليد مشوح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- هوية العلامات – في العتبات وبناء التأويل ، شعيب حليفي ، ط1، دار الثقافة ، المغرب ، 2005.
- الهوامش في الخطاب الروائي العربي ، جميل حمداوي، موقع الورثة الثقافي، مجلة رقمية إلكترونية، نشر فيها المقال بتاريخ 24 / 8 / 2006.

الخطاب السياسي والقومي في شعر نزار قباني

د. محمد مقدادي



مقدمة :

شكل نزار قباني ظاهرة خاصة في الشعر العربي الحديث، وكان من أبرز مكونات هذه الظاهرة النزارية الجرأة، التي تمتع بها شاعرنا التي مكّنته من الولوج في عوالم عصية على التناول، واقتحام حقول ملأى بشوك الأعراف السائدة في المجتمعات العربية، ومزروعة بألغام السلطات السياسية التي تحظر على الإنسان العربي الخوض في ما هي ذاهبة إليه. وكان نزار قباني جريئاً أيضاً في اقتحام التجديد على مستوى الفن الشعري، واستخدام المفردات المألوفة بشكل جعل لشعره طعماً مغايراً للسائد من النماذج الشعرية المعاصرة .وقد جعل نزار المرأة موضوعاً رئيساً لدرجةٍ جعلت البعض يذهب إلى اتهامه بأن المرأة أخذت منه كل شيء فأنسته الوطن وأفقدته الإحساس بقضاياه المصيرية، ويرد نزار على أولئك بأنهم لا يعرفون شيئاً «عن المرأة ولا عن الوطن أيضا»، وبالتالي فإن كل كتابة عنها-أي المرأة- أو محاولة للتجوال في مجاهل عالمها، وكشف الستائر عن أحزانها وعذاباتها ومسح التراب المتراكم على وجهها وجسدها عبر ألوف السنين، يعتبر عملاً ضد الوطن(1)

ومع أن شعر نزار قباني في المرأة ليس موضوع هذه الدراسة، إلا أنه لابد من الإشارة إلى أن شاعرنا اتكأ على قضية المرأة باعتبارها قضية وطنية تحررية، وتحدث عن عالم حقيقي، وتحاور مع كائنات واضحة المعالم، و ليست من صنع الخيال والوهم، وجعل منها موضوعاً، عمل بتناوله على إثارة الشك والتساؤلات، وأنجز مستوى آخر لفهم الأنوثة الفاتنة بغية التدقيق في الحقبة الزمنية البعيدة، التي حملت معها إلى الحاضر نظاماً «سلطويا أحاديا» يقمع ويكبل ويحاصر ويبقي على كل شيء جزءاً مما يدور في مجال تحكمه المغناطيسي ، وفي دائرة سلطته الأبدية مستسلماً ومدحوراً تحت وطأة انكساراته التاريخية المتجددة .

باحث وشاعر من الأردن.

ويتساءل بعض النقاد الذين تناولوا الشعر السياسي لنزار قباني بالقول: إذا أوقدت الهزيمة الحزيرانية مراحل الثورة في نفس نزار وانعكست حرائقها في ما كتب من قصائد، وإذا انفجر الشعر السياسي على لسانه حمماً مقاتلة تؤكد وطنيته المخبوءة وصدق غيرته على الأمة، فلماذا أوصل نفسه إلى هذه السلبية المدمرة حين حول فوهة شعره من حماية المد الثوري ومقاتلة الأعداء إلى مقاتلة العرب أنفسهم، وهو لا يتردد في الإعلان عن موتهم واندثارهم، وهي ما اعتبرها البعض مواقف متناقضة، وتثير جملة من أسئلة حائرة تتعلق بوطنية الشاعر ومدى صدقه، وأسباب ثورته على الأمة وحقيقة هذه الثورة وأهدافها(2)، ونقول إن «نزار قباني» قد ولد في بيئة وطنية فمن حي الشاغور بمدينة دمشق حيث كانت تقيم العائلة ، ومن هناك انطلقت جحافل المقاومة ، إذ كان أبوه توفيق القباني واحداً من أولئك المقاومين والمحرضين على الثورة ضد الاحتلال الفرنسي وقد اقتيد إلى معتقل تدمر الصحراوي، هذه الأجواء السياسية زرعت في نزار بذرة الحب الأولى للوطن والأمة، وإذا لم يكتب شعراً سياسياً قبل الهزيمة الحزيرانية كما فعل غيره من الشعراء السوريين والعرب ولم يهتف في ديوانه الأول «قالت لي السمراء»، مثلما هتف خير الدين الزركلي:(3)

الأهل أهلي والديار دياري
وشعار «وادي النيرين» دياري
إن الدم المهراق في جنباتها
لـدمـي وإن شـفـارها لشفاري

نعم، إن قصائد نزار في دواوينه الأولى، لم تترجم موقفاً سياسياً أو انشغالاً بأية قضية وطنية أو قومية، بالرغم من اشتغاله في السلك الدبلوماسي، حتى أن استقلال سوريا وجلاء القوات الفرنسية عنها في 27 / نيسان /1946 لم يخطر على بال «نزار» ألبته،(4) ولم تحرك هذه المناسبة مشاعره الوطنية مثلما فعلت بغيره من الشعراء السوريين من أمثال بدر الدين الحامد ابن مدينة حماه(5)، كما أن الهم الفلسطيني قد بدأ قبل النكبة عام 1948 وصرخ في تلك الآونة الشعراء والخطباء والقادة الثوريون، وتشكل أدب تنويري وتحريضي سواء في فلسطين (إبراهيم طوقان، عبد الرحيم محمود وغيرهما) وفي الأردن (عرار) فإن «نزار قباني» قد وجد نفسه في خندق المرأة التي عملت على تشكيل فكره ووجدانه ، فأصدر ديوانه الثالث «سامبا» عام 1949 بعد النكبة الفلسطينية مباشرة، وديوانه الرابع « أنت لي « عام 1950 وجعل من قصائده فيهما بيانات موقعة على جسد المرأة وأدوات زينتها ومواقع فتنتها ، في الوقت الذي ارتفع صوت عمر أبو ريشه ليقول (6)

أمتي هل لك بين الأمم ... منبر للسيف أم للقلم
كيف أغضيت على الذل ولم ... تنفضي عنك غبار التهم
أيها الجندي يا كبش الفدا ... يا شعاع الأمل المبتسم
بورك الجرح الذي تحمله ... شرف تحت ظلال العلم

وفعل من قبله «علي محمود طه « في نشيده القومي المعروف»:(7)

أخي جاوز الظالمون المدى ... فحق الجهاد وحق الفدا
أنتركهم يغصبون العروبة ... مجد الأبوة والسؤددا
فجرّد حسامك من غمده ... فليس له بعد أن يغمدا

ومع عمق هذه التساؤلات ومشروعيتها، فقد كتب نزار قباني قصة «راشيل شوارزنبرغ»

عام 1955 بعد مرور سبع سنوات على النكبة وبث فيها لواعج نفسه التي ترفض الهزيمة

وتحمل الكبار – قادة وزعماء – مسؤوليتها، وهو يعرض لتلك الغانية اليهودية التي كانت تدير بيتا للدعارة في ألمانيا قبل أن تهاجر إلى فلسطين المحتلة وتلتحق بجيش الاحتلال وتمارس إرهاب الشعب الفلسطيني وتدمير إرادته ومصادرة أرضه (8)، وحينما حدث العدوان الثلاثي على مصر عام 1956 اتخذ « نزار » موقعه على جبهة القتال في السويس وبور سعيد، وراح يصور معارك البطولة ضد المعتدين في قصيدته « رسالة جندي في جبهة السويس» التي اشتملت على أربع رسائل من جندي مصري في جبهة القتال لأبيه، يخبره فيها عن أيام الحرب الأربعة التي انتهت بهزيمة القوات الغازية لأرض الكنانة، المعتدية على شعب « مصر » الذي شارك بكل بمختلف أطيافه في حرق «أسراب الجراد»، إنها

رسائل من بور سعيد، حيث تمتزج البطولة بالجراح وبالحديد (9) وتتالت أشعاره السياسية في مواكبته للثورة الجزائرية، ثم قصيدته «الحب والبترول» عام 1958 والتي وردت مع قصائده السياسية الأخرى في مجموعته الموسومة ب « الأعمال السياسية الكاملة» في الصفحات 66 و 67 .

ومع أن هذه القصائد تعبّر إلى حد بعيد عن صدق مشاعر «نزار» الوطنية، فإن مجموع ما كتبه في الجانب السياسي لم يزد عن أربع قصائد منذ عام 1949 حتى عام 1958 الأمر الذي جعل الدكتور نبيل خالد أبو علي يقول :»كأني به قد خرج أربع مرات على مدى ثلاث وعشرين سنة من مخدع المرأة استنشق فيها هواء القومية العربية لبرهة قصيرة ثم عاد لمخدعه»(10)، كما أن بعض الدارسين لشعر نزار اعتبروا قصيدته «هوامش على دفتر النكسة» بعد الهزيمة الحزيرانية، تمثل بداية التحول نحو الشعر السياسي الذي عرض به لمجمل القضايا القومية، حيث أكد «نزار» على هذا التحول بقوله :

لم يبق بعد حزيران للشاعر سوى حصان واحد يمتطيه هو «الغضب»، ولكن أين تبدأ حدود هذا الغضب وأين تنتهي؟ صعب علي أن أرسم حدود غضبي، فطالما أن هناك سنتمتراً واحداً من أرضي تحتله «إسرائيل» وتذله، وتقيم عليه مستعمراتها، فإن غضبي بحر لا ساحل له.

فتنة النص:

الحديث عن نزار قباني يمثل حديثا عن كون شعري إبداعي بكامل عناصره ومكوناته وتفاصيله، حديث عن الشاعر نفسه، وحديث عن الشعر الذي أبدعه والذي قال عنه «نزار» ذات يوم «ما أسهل كتابة الشعر، وما أصعب الكلام عنه» فهو – أي الشعر – رقص باللغة وبكل أجزاء النفس، بكل طبقاتها الظاهرة والمستترة ، بكل أحلامها الممكنة وغير الممكنة ، وبكل نبوءاتها المعقولة وغير المعقولة» (12) وللوصول إلى الشاعر، لا بدّ من الدخول إلى عالمه الشعري، لأنه محتجز داخل الشعر، مثلما السمكة معتقلة في محيطها المائي.. و تعيش فيه من غير أن تعرف له سطحاً ولا قاعاً ولا شواطئ ولا أبعاد.. كذلك الشاعر، الذي ينغرس الشعر في جنبه مثلما حربة من البرونز المشتعل، إنه لا يستطيع أن يكتشف الحدود الحقيقية للحربة لأنها أصبحت واللحم شيئاً واحداً» (13)

وإذا كان الشعر هو مجموعة من الأسئلة التي لا أجوبة لها، ومجموعة من الأحلام العصيّة على التفسير، وهو أيضاً شراراتُ الحرية وأمطارُ الحزن التي تتجمع تحت

جلد الشعوب، سنة بعد سنه، وعصراً بعد عصر، لتنفجر بعد ذلك أزهاراً وأقماراً وحجارة ياقوت ومقاتلين، فماذا تبقى لنا من حديث حول ماهية الشعر الذي آمن به «نزار»، وجعل منه فنّاً خارجاً على القانون والأعراف ، وشكّل منه زلزالاً استثنائياً يأتي ويرحل مخلفاً وراءه قمحاً ووردا وعرائش عنب وياسمين، وهو تلك اليدُ المدهشةُ التي تعيد تشكيلَ الزمن، وهندسة النفس الإنسانية وطرحَ التساؤلات الحادة وإعادة صياغة العالم برمّته .

إن الشعر كما يراه «نزار» اغتصاب العالم باللغة... وثورةٌ على كل أشكال الطاعة والانضباط باعتبار أن للقصيدة وظيفةً تحريضيةً لا وظيفةً توفيقيةً أو تلفيقية، فهي تخلخل العلاقات القائمة بين الإنسان والكون، وتمثل دعوةً مفتوحةً لفضح العذرية الوهمية للمجتمعات،وإطلاق الرصاص الحي على الخرافة والأوثان... إنها سهمٌ ذاهبٌ إلى المستقبل ، وليست طلقةً فاسدةً في جيب قناص متأهّب للانقضاض على نفسه .

وقد فعل شاعرنا ذلك، فهو يعترف بأنه ومنذ العام 1944، وهو يعملُ كالنملة، يجرُّ الحروف والكلماتِ على ظهره ليضعَ للشعر لغةً ديمقراطيةً تجلسُ مع الناس في المقهى، وتشربُ معهم الشّايَ والقهوةَ وتدخن السجائر. (14)

تلك هي طريقُه نحو صناعة جمهورية الشعر التي تختلف عن الجمهوريات الأخرى، فهي لا تطالب أحداً بالحصول المسبق على تأشيرة للدخول إليها، ولا أن يحملوا شهادات تثبت خلوِّهم من الأمراضِ السارية، والأفكار الساريةً، جمهوريةٌ يكون فيها الشعر ملكيةً عامة .وحين يعلن «نزار» عن ذلك، فهو يؤكد على التزام الشعر بقضايا الإنسان العربي الذي تحاصره الأنظمة السياسية، بابتداعها قوانين الطوارئ، وتشكيل محاكم التفتيش التي لا يكف حراسها وموظفوها عن ملاحقة المواطن، الذي تعيق الأعراف والتقاليد الاجتماعية - أيضاً — مسيرته نحو الحياة الفضلى .

كانت صورة الأدباء بعد الخامس من حزيران عام 1967 ، كما يراها نزار قباني:

يؤثرون العبودية الوديعة، يخدمون السلطة وهم يخضعون نتاجهم لمبادئ لا يحددها الفن،

وإنما تحددها السلطة وهي خاضعة للتغيير تبعا لتغير السلطة نفسها.

وعن قصيدته» هوامش على دفتر النكسة» يقول الشاعر :

« لقد كنت في قصيدتي أول من غسل نفسه بنفسه ، أول من سكب الزيت الحارق على جلده وجلد

قصائده، كنت أول من طبق الطريقة البوذية في حرق نفسه، ومطلوب من الأدباء أن يحرقوا أنفسهم في الساحات العامة ، فمنذ عصور طويلة لم تطهر النيران أدبنا وأدباءنا.

وهكذا حين جاء حزيران لم يجد بين يديه إلا أدباً مترهلاً، لكن الشعر بعد حزيران يجب أن يكون قطعة سلاح أو لا يكون، الشعر بعد حزيران هجوم على الموت في حجرة نومه، وكل كتابة عربية معاصرة لا ترتفع إلى مرتبة إطلاق النار، تتحول إلى نقش هيروغليفي على قبر فرعوني قديم .(15)

وحين سئلَ: إلى متى هذا الجلد العلني الذي بدأه بـ «هوامش على دفتر النكسة» وأكده في «الممثلون» و «الاستجواب» و «الخطاب» و «الوصية» و «حوار مع أعرابي أضاع فرسه» و «بانتظار غودو» أليس هناك أسلوب آخر لتأريخ حزيران؟ أجاب «نزار» :

وماذا تغير من الواقع العربي حتى يستريح غضبي؟؟ (16)

لقد جسد في تلك القصيدة ، توليفة من الشعور بالذنب والرغبة في الثورة والاقتصاص من الذات والآخر (17) وفتح النار فيها على كل الأسباب والمؤسسات التي أسهمت بشكل ما في تحقيق الهزيمة،

وفي مقدمة هذه الرموز، الطغاة الذين يقطعون لسان الشعب العربي ويغتصبون حريته. (19) مما يصيب نفس الشاعر بـ «التداعي بين سراديب اليأس والإحباط» (20)، فهو متخبط في همومه تارة، يصب عدائيته على العرب ويهاجمهم، وتغدو مفرداته سكاكين وطلقات رصاص يطلقها من بندقية قهره الدفين، وتارة أخرى نراه ساخرا وهازئا من الشعب المسحوق تحت عجلات الخوف والجبن ، حتى لكأن إدانة الذات هي نوع من الحفاظ عليها من إدانة أشد وطأة. (21)

وإذا كان «جان بول سارتر» يعتبر أن الكلمة التي تكتب يجب أن تصوب إلى هدف معين، وبأن الالتزام لا يضر بفن الكتابة لأن الفن لا يخسر شيئا بالالتزام (22)، فأين يقف «القباني» في كتاباته السياسية المعبرة عن الوجدان الشعبي العربي؟

إننا نرى أن شاعرنا قد رصد جملة من التحولات السياسية والاجتماعية، التي اجتاحت العالم العربي، وعملت على إعادة صياغة إشكالاتها على نحو شديد التنوع وبدرجة عالية من التعقيد، إلى حد الالتباس والمشاغلة، إذ أن الهزائم العسكرية التي لحقت بهذه الأمة قد صادرت حلم أجيالها وتطلعاتها إلى غد وحدوي... لقد ضاع كل شيء حتى الشرف العربي الرفيع، وأصيبت الأمة بالذهول، وهي تقف عارية أمام الحقيقة المرعبة، إلى حد الضحك الهستيري والسخرية المبكية، وقد تناول هموم أمته بمستوى رفيع من الموضوعية، والتحليل البنائي، والتوصيف المنهجي للآفات الاجتماعية التي تنخر داخلها، وكذلك الخطاب السياسي والممارسات القهرية التي تنال من الإنسان العربي، وتحد من قدرته على مواجهة الواقع أو القفز عن مكوناته للوصول إلى ما يتطلع إليه من تحرر وانعتاق من كلا النظامين المتصلين ببعضهما، النظام الاجتماعي المصادر لكل الشروط الإنسانية التي لا ينال المواطن العربي قسطاً منها، والنظام السياسي الذي – غالبا- ما يقدم خطاباً مزيفاً ويمارس كل أنماط القمع ويصادر الحريات، ويزور الحقائق ويبتاع الذمم والأقلام، ولا يؤمن إلا بسياسة الباب الواحد... باب السلطان أو باب السجن، وإذا كان الباب الأول قد رفضه شاعرنا،رغم عمله دبلوماسياً بعد تخرجه من جامعة دمشق (1945 – 1966) لأنه يعتبر السلطة هي السلطة، والقصيدة هي القصيدة، ولا يمكن المزاوجة بينهما، فإن الباب الثاني لم يكن من رواده، وظل يؤمن بأن الشعر هو وسيلة المواجهة الوحيدة حيث يكون صوته عالياً، وهو يتساءل: (23)

ما هو الشعر حين يصبح فأرا

كسرة الخبز همه والغذاء

وإذا أصبح المفكر بوقا

يستوي الفكر عندها والحذاء

إن الكاتب الذي يخاف على قميصه الأبيض من قطرات الدم، وعلى أصابعه الرقيقة من الجراح، عليه أن ينسحب وأن يشتغل مربية للأطفال لدى القيصر، أما القصيدة العظيمة فإنها ترفض أن تتحول إلى جارية أو محظية لدى الباب العالي (24).

لقد حدد « نزار قباني «إذن موقف الشعر وقضية الشاعر الكبرى والمتمثلة في ثورته على الظلم والقهر والتعسف ومقاومة التخاذل، الذي اتسم به النظام العربي الذي سلم كل ما لديه واستسلم بعد أن أوغل في استبداده وتسلطه وقمعه للإنسان العربي الذي صودرت إرادته وأجهضت أحلامه على غير صعيد، ولأن الاغتصاب الصهيوني لفلسطين ظل يشكل القضية العربية الأولى، فقد أيقظت الهزيمة الحزيرانية كل أشكال الغضب الكامن في نفسه، وزعزعت الكارثة أركانها التي بدت غير مطمئنة لا لماض تتغنى به، ولا لمستقبل لا ملامح له سوى المزيد من الانكسارات والتراجع، ويرى أن الزيف والنفاق والخطب الفارغة الجوفاء، والارتجال والمغامرة صفات ملازمة للنظام العربي الذي أوصل الأمة إلى حالة اليأس والقنوط ، وان لا بدّ من التصدي للداخل المشوه، الذي شكل المقدمات الموضوعية، لمجمل ما لحق بها من هزال قادها إلى هزائمها المتلاحقة.

والملفت أن «نزار قباني» جعل النظام السياسي العربي، ممثلاً ببعض حكامه الخارجين على مصالح الأمة والمتآمرين على مستقبل شعوبها، علة مباشرة في ضياع الحق العربي، وتخدير الشعوب بما يطلقونه من شعارات لم يفعلوا شيئا لتحقيقها، حتى صارت فلسطين جزءاً من الأكذوبة اليومية والرقصة اليومية أيضاً:

أوقفوني

وأنا أضحك، كالمجنون وحدي

من خطاب كان يلقيه أمير المؤمنين

كلفتني ضحكتي عشر سنين

سألوني، وأنا في غرفة التحقيق عمن حرضوني

كنت بعد الظهر في المقهى

وكان البهلوان

يلبس الطرطور بالرأس

ويلقي كل (ما يطلبه المستمعون)

عن فلسطين التي صارت مع الأيام

ما يطلبه المستمعون. (25)

وفي قصيدته «من مفكرة عاشق دمشقي» التي ألقاها في مهرجان الشعر العربي بدمشق (كانون أول 1971) يشكو بمرارة عرباً أسندوا ظهورهم للتاريخ، الذي صنعه أسلافهم وتربعوا على ذروة مجده ذات يوم، قبل أن يأتي هذا الخلف ويستسلم لمشيئة الأعداء وتأخذه السبل إلى حد السكوت على ذله وهوانه، فيقول :

سقوا فلسطين أحلاما ملونة

وأطعموها سخيف القول والخطبا

عاشوا على هامش الأحداث ما انتفضوا

للأرض منهوبة والعرض مغتصبا

وخلفوا القدس فوق الوحل عارية

تبيح غزة نهديها لمن رغبا

أيا فلسطين من يهديك زنبقة

ومن يعيد لك البيت الذي خربا (26)

وإذا كان لكل شاعر أبنيته وصيغه ومعجمه الخاص كما تقول «حبيبة محمدي» فان اتصال

الشعر بحقل معرفي آخر كالسياسة – مثلا – يجعل القصيدة تتصل بمعجم هذا الحقل (27)،

بمعنى أن الشاعر يستخدم مفردات ومصطلحات سياسية تعمل على تشكيل الصورة الشعرية، التي

يترتب عليها تأثير ما في البنيتين الإيقاعية والكلية، لمجمل العمل الشعري الذي يقع في منظومة الشعر السياسي لنزار قباني، الذي يحمل رؤية سياسية عبر فيها عن الإحباط سافحاً دموعه الحزيرانية حين سقطت الأمة مهزومة تلعق دمها واندحاراتها – هوامش على دفتر النكسة 1967، ومرة أخرى عن فعل يعيد للنفس زهوها - ملاحظات في زمن الحب والحرب 1973، وعن خيبة جديدة أصابت الشاعر كما في قصيدته «متى يعلنون وفاة العرب» 1994.

وهذه القصائد في مجملها تحمل طقوساً ومناخات متباينة بتباين الظروف الموضوعية، التي

تحيط بالأمة والظروف الذاتية المستندة إلى نسيجها الداخلي .

ومع أن القباني أعلن الطلاق البائن مع الشعر السياسي، الذي اكتشف أنه ذهب مع الريح معتقداً بأن لا ثبات له ولا ديمومة لأنه يغنى على مسرح غربي شديد الاهتزاز، تنقلب فيه الكوميديا إلى تراجيديا في ثانية واحدة، وتتحول فيه الأفراح إلى جنائز خلال دقائق معدودات(28)، لكنه لم يتوقف حتى بعد هذا التصريح عن الكتابة السياسية شعراً ونثراً لأنه مندغم في قضايا وطنه وأمته، وهو يرحل في قصائده بحثاً عن ذات منكسرة ووطن منتهك وإنسان مقهور تصادر حريته وحلمه في الوحدة والانعتاق، متخذاً الشعر وسيلة للبقاء حين ترفضه الحياة، وتعبيرا عن المقاومة حين تهزمه الظروف، في الوطن المسكين الذي نختصر مساحته حتى يصبح أصغر من حبة قمح – والقول لنزار – ونضيقه ونعصره بين أيدينا حتى لا يبقى من غاباته سوى شجرة ،ومن بحاره سوى اسفنجة، ومن طموحاته سوى خارطة مدرسية، ونشيد عسكري، الوطن الذي نتعامل معه هو نصف وطن... ربع وطن... جزء من مئة من الوطن.(29)

هكذا يختصر الوطن في رجل واحد، وباب واحد، وطريق واحد، ليظل المواطن فيه أداة لإنتاج ما يشبع الرغبات والمصالح، وأداة لاستهلاك ما تنتجه الرداءة التي ترسم وتبارك سياسات التفتيت والتجزئة والقمع والتكميم، ولا يرى سدنتها في الوطن غير هذه الجغرافيا المحروسة بفوهات البنادق المحمولة على أكتاف رجال أشداء.

إنهم يرونه –أي الوطن– من شرفة ضاق أفقها حتى صار مثل سم الخياط لا ينفذ منه غير حلمهم في البقاء الأزلي سادرين في الغواية والإغواء وممعنين في الضلال والتضليل، والشاعر كما يراه «قباني» قادر على أن يهدم عروشاً وأن يلغي نجوماً ويخترع نهارات جديدة ، مع أن

الشعراء ليسوا جنرالات يعلنون الحرب أو يوقفونها لكنهم يقدمون الدليل والنبوءة ويذهبون إلى الغاية وينحازون إلى الحق والعدل والحرية والسلام .

لقد حاول «قباني» أن يؤسس الإنسان العربي، وهو حينما يتحدث عن المرأة فإنما يقاتل «بالسلاح الأبيض من أجل حريتها وكرامتها» وحينما يكتب في السياسة فإنما يقاتل «من أجل هذا الوطن الجميل الذي نسعى لتأسيسه» وهو يرى أن معركة الحرية - حرية الوطن وحرية الإنسان فيه – هي معركة واحدة، فيعمل من

أجلهما معاً، ولهذا يرى أن رسالة الشعر تقع في سياق العمل لصالح الإنسان العربي – رجلا كان أم امرأة أم كيانا مجتمعيا – وهي مهمة ذات طابع تصادمي مع الحكومات العربية إلى حد الجنون(30)، وفي رده على (نجيب محفوظ) الذي أبدى معارضة لما ذهب إليه «نزار» في قصيدته «المهرولون» والتي أدمت أصابع الموقعين على معاهدات الاستسلام التي افتتح ماراثونها «أنور السادات»، وتحولت القصيدة إلى منشور سياسي ثوري يقول «نزار قباني» بأن «محفوظ» لم يتعود خلال تاريخه الطويل أن يقرأ القصائد المجنونة، التي تفترش عباءتها الرمل، وتصرخ كالقطط الوحشية في ليل الانحطاط العربي غير مكترثة بالفضيحة، وبما يقول الناس عن ظهورها في الشارع عارية.. أو نصف عارية(31).

إذن.. هذا هو موقف الشعر مما يجري على المسرح العربي، والشاعر لا يستطيع أن يكون واحداً من أولئك المصفقين لمسرحية اللامعقول، والقصيدة التي يبدعها لا بدّ أن تكون حادة وجارحة ومتوحشة، مثل ذئب متحفز في مواجهة القراصنة والمرتزقة وتجار السياسة وقطاع الطرق... لا بدّ أن تكون قصيدة كاشفة للزيف ومعرية للزائفين.

والزمن العربي – في نظر شاعرنا– ليس الزمن المنسجم مع ما يريده، بل أن ثمة تحديات

عميقة تطفو على سطح المناوشة، حين يضع الشاعر نفسه في مواجهة جارحة مع هذا الزمن،

الذي يرشيه، ويحاول أن يغير إيقاع نبضه واستئصال حنجرته، لكن الشاعر يظل أمينا لرسالة

الشعر المواجه للحقيقة المرة « بالإبقاء على روحه تصحو وتنام على ضفاف الجرح العربي

المتقيح منذ سقوط الدولة العباسية حتى اليوم» بعد أن (سقط التاريخ من أيدي العرب/ وسقطت غرناطة للمرة الخمسين/ وسقطت أعمدة الروح.. وحطين من غير قتال/ لم يعد في يدنا أندلس واحدة نملكها/ بعد أن سرقوا الحيطان والأولاد والزيتون وأحجار الشوارع/ وذاكرة الليمون وقناديل الجوامع) لكنهم :

تركوا علبة سردين بأيدينا

تسمى «غزة»

عظمة يابسة تدعى «أريحا»

فندقا يدعى فلسطين

بلا سقف ولا أعمدة

تركوا جسداً دون عظام

ويدا دون أصابع .(32)

إن الشاعر يكتب هوامشاً على دفاتر النكسات، وعلى مجلدات الهزائم معبراً عن داخل عربي مأزوم، وواقع قومي متشظ تحكمه العنتريات والديكتاتوريات، التي لا راد لها عن ضلالها وعدوانها على شعوبها الغائبة والمغيبة.

حين يصير الحكم في مدينة نوعاً من البغاء

ويصبح التاريخ في مدينة

ممسحة.. والفكر كالحذاء

حين تصير نسمة الهواء

تأتي بمرسوم من السلطان

وحبة القمح التي نأكلها

تأتي بمرسوم من السلطان

حين تصير أمة بأسرها

ماشية تعلف في زريبة السلطان.(33)

لقد وقف نزار قباني موقفا صلبا في وجه الفكر الإقصائي الذي قاد إلى مسلسل الهزائم، والتراجعات التي اجتاحت أمة قوامها هذه الملايين وقدراتها ومواردها لا تحد ولا تعد ، ولأن قصائده أصابت قلوب الناس وضمائر المعذبين، فقد لاقت رواجاً واسعاً في كل الأوساط الشعبية منها والرسمية، فقد أودعها - كما قال في رسالة للرئيس عبد الناصر - خلاصة ألمي وتمزقي، وكشفت فيها عن مناطق الوجع في جسد أمتي العربية لاقتناعي بأن ما انتهينا إليه لا يعالج بالتواري والهروب وإنما بالمواجهة الكاملة لعيوبنا وسيئاتنا، وإذا كانت صرختي حادة وجارحة، وأنا أعترف سلفا بأنها كذلك، فلأن الصرخة تكون بحجم الطعنة، ولأن النزيف يكون بمساحة الجرح.. من منا يا سيادة الرئيس لم يصرخ بعد (5) حزيران؟ من منا لم يخدش السماء بأظافره؟ من منا لم يكره نفسه وثيابه وظله على الأرض؟؟(34)

ومثلما أتهم بعض الدارسين، نزار قباني «بالنرجسية في شعره الغزلي، اتهمه فريق آخر بالسادية في شعره السياسي(35)، وذلك في معرض لومه للأمة والتشفي بها أيضاً من أجل الدخول إلى أعصاب الشعب العربي المشدودة ، والوقوف على أشلاء النفس العربية المتشظية، إلا أنه يقول في رسالته للراحل «عبد الناصر»... «لم يكن بوسعي أن أقف أمام جسد أمتي المريض أعالجه بالأدعية والحجابات والضراعات، فالذي يحب أمته يا سيادة الرئيس، يطهر جراحها بالكحول، ويكوي – إذا لزم الأمر – المناطق المصابة بالنار.

نعم.. لقد هجر «نزار» الأسرة الوثيرة في مقصورات النساء، وأخذ موقعاً له في خندق المقاومة، وأعلن في كل مناسبة التزامه بهموم أمته وقضاياها، وأسكن في وجدانه آلام الإنسان العربي المكافح من أجل حفنة من الحرية، التي تجري مصادرتها ويفرض الحصار على كل منفذ يؤدي إليها لتظل أسيرة في معتقلات السلاطين والساسة.

وقد دفع الشاعر ثمناً باهظاً لتحوله من شعر الحب إلى شعر السياسة الذي يقول عنه نزار:»إنه ليس تجارة رابحة، فالنوم في عيون النساء أكثر طمأنينة من النوم بين الأسلاك الشائكة، وتجارة العطر أربح من تجارة الخل، وقد كان بإمكاني أن أحتفظ بسلطتي على مملكة الحب زمناً طويلاً، ولدي الإمكانات على الصمود والدفاع عن

عرشي ورعيتي «(37)، ويذهب لتأكيد ما أورده في الفقرة السابقة بقوله :

«إن شعري السياسي علقني على أكثر من صليب وأكثر من حبل مشنقة، أن نصف الأنظمة العربية تقف من شعري السياسي موقف العداء والرفض، وتمنع كتبي من دخول أراضيها، في حين أنها كانت تدللني كشاعر حب وتفتح لي ذراعيها، إن الشاعر الحقيقي هو الذي يذبح بسيف كلماته كما فعل سقراط والحلاج، إنني شاعر أختار دائما المسير على حد الخنجر»(38).

هل ثمة ما هو أكثر إيلاماً للشاعر الوحدوي من أن يرى أنظمة سياسية عربية تقود شعوبها

إلى الصدام والتناحر من أجل أن تحافظ على مكاسبها الإقليمية الضيقة؟

يتقاتلون على بقايا تمرة

فخناجر مرفوعة وحراب

قبلاتهم عربية.. من ذا رأى

فيما رأى، قبلاً لها أنياب.(39)

وهذا الأمر يجري في بلاد تمتد :

من شمال أفريقيا إلى بلاد نفطستان

تلك التي تمتد من شواطئ القهر

إلى شواطئ القتل

إلى شواطئ السحل

إلى شواطئ الأحزان

وسيفها يمتد بين مدخل الشريان.. والشريان.(40)

حيال هذه الجراح العربية المفتوحة على الأحمر الممتد من فلسطين إلى المغرب العربي مروراً بلبنان والعراق، كان لا بد لنزار أن يواصل السير على حافة خنجر مسنون وأن يكتب شعراً مقاوماً، ويحض على الثورة، ويبارك النضال، ويشد على أيدي المقاومين، ويبشر بالغد الذي سوف تتحرر فيه الأرض، وينعتق الإنسان من القهر والعبودية، ويظل للشاعر حقه في التصدي لعرب الصفقات والكومسيونات وتهريب قطع غيار الطائرات وقطع غيار الآرتيستات، ويعلن تخليه عن العروبة المقرفصة في حديقة البيت الأبيض، أو التي تنقط راقصات شارع الهرم بأكداس الدولارات، في حين يضطر سكان المخيمات المحاصرون في بيروت إلى أكل لحم القطط والفئران».(41) تلك هي العروبة التي قرر «نزار قباني» أن يطلق عليها الرصاص ، ليظل صوت الأمة المتكلم بأبجديتها، والمعبر عن نبضها وحلمها بصدق وأمانة ووضوح .

المراجع :

1- حبيبة محمدي، القصيدة السياسية في شعر نزار قباني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص17.

2- د. نبيل خالد أبو علي: نزار قباني شاعر المرأة والسياسة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999، ص95، 96.

3- سامي الكيالي: الأدب المعاصر في سورية، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1968، ص265 .

4- المرجع السابق، ص24، 33 .

5- د. نبيل خالد أبو علي: مرجع سابق، ص 106.

6- ديوان عمر أبو ريشه، دار العودة، بيروت، ج1، ص7.

7- د. كامل السوافيري: الشعر العربي في مأساة فلسطين، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1985، ص466.

8- د. نبيل خالد أبو علي: مرجع سابق، ص131 ن/132

9- المرجع السابق ،ص 138، 139

10- المرجع السابق ، ص 144

11- نزار قباني : الأعمال النثرية الكاملة ، ص 419

12- محيي الدين صبحي : الكون الشعري عند نزار قباني ، الدار العربية للكتاب،1982 ،ص8، 9

13- المرجع السابق ، ص9

14- المرجع السابق ،ص36

15- حبيبة محمدي : مرجع سابق ،ص 89، 90

16- المرجع السابق ص90

17- محيي الدين صبحي : مرجع سابق ، ص36

18- ميرفت دهان : نزار قباني والقضية الفلسطينية ،بيسان للنشر والتوزيع والاعلام،2002، ص15

19- حبيبه محمدي : مرجع سابق ، ص22

(20 ، 21)- ميرفت دهان : مرجع سابق ، ص16

22- جان بول سارتر : الأدب الملتزم ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الآداب ، بيروت، ط2 ، ص46

23- نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة ج2 ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط2، 1980 ،ص809

24- حبيبه محمدي : مرجع سابق

25- نزار قباني : الأعمال السياسية الكاملة ،ص261 - 262

26- نزار قباني : المرجع السابق ، ج3، ص421 - 422

27- حبيبه محمدي : مرجع سابق ، ص7

28- حبيبه محمدي : المرجع السابق ، ص9

29- المرجع السابق : ص9

30- المرجع السابق : ص36

31- نضال نصر الله : نزار قباني وقصائد كانت ممنوعة – الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق ، 2003، ص82

32- نزار قباني : قصيدة « المهرولون » الفقرة السابعه

33- نزار قباني : الأعمال الشعرية الكامله ، مرجع سابق ،ج3، ص83

34- نزار قباني : الأعمال النثرية الكامله ، مرجع سابق ، ص436-435

35- شاكر النابلسي : الضوء واللعبه ، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع ، - بيروت، ط1 ، 1986،ص490

36- نزار قباني : الأعمال النثرية الكامله ، مرجع سابق ، ص437

37- نضال نصر الله : مرجع سابق ،ص43

38- المرجع السابق ، ص44

39- نزار قباني : الأعمال السيلسية الكاملة ، مرجع سابق ، ص182

40- المرجع السابق ، ص 641

41- وردت في كتاب د. نبيل خالد أبو علي ، مرجع سابق ، ص 203 - 204

آراء إصلاحيةٌ للنحْوِ

د.عودة الله منيع القيسي

النحاةُ.. نَظَرُوا إلى جميع اللغة – بعَيْنِ القداسة – فكان الاحتطابُ والعشوائيةُ في جَمْعِ اللغةِ. وكان من ذلك تكلُّف التعليل.

تقديسُ ما جُمِعَ من اللغة.. ضلالٌ:

– من أسف أن النُحاةَ العربَ - قديماً، وحديثاً – وَصْفيّين، وتعليليّين(1) نَظَرُوا إلى ما جُمِعَ من اللغة – كما يُنظر إلى القرآن الكريم – الذي لا يجوز أن يُحذَفَ منه حرف واحد ولا حركة واحدة إلاّ ما كان من القراءات السبع. وإن الناسُ مطالبون – شرعياً – بفهم القرآن – في حدود شخصيته التعظيمة* هكذا.. خلقهما اللّه تعالى الخالق. فلسنا نملك القدرة على – تغييرهما – كأن نجعلَ السماوات – ستاً، بدلَ سبْع، أو.. أن نجعل الأرض أكثرَ استواءً مما هي عليه. لأن – وَضْعَهما – الذي – هُنَّ عليه، وَضْعٌ قدَريّ، لا حيلة لنا، ولا قُدرةَ على تغييره. وكلُّ ما نستطيعه، وما هو مطلوبٌ منّا لإعمار الأرض.. أن نتصرّف في حدود ثباتِهِنَّ وقَدَرِيَّتِهِنّ، التي يستحيل علينا زحزحتُها.

– ولذلك.. فأنت واجدٌ – عَشَراتِ النحاة – بل كلَّ النحاة أصحاب الكتب المجلدات العربية، الذين فصّلوا النحوَ تفصيلاً دقيقاً – فبيّنوا القواعد الرئيسية – والقواعد الاستثنائية – وما سمّاهُ نُحاةُ البصرة – شاذاً، وسمّاهُ نحاة الكوفة – استثناءاً. وبيّنوا – (أن هذه الكلمة، أو هذه العبارة – أو.. هذا الإعراب)- من لغة مكة المكرّمة أو – لغة تميم، أو قبيلة قيس، أو بَلحارث.. إلخ. فكثُرَ – التعليل المُتكلّف – لرَدِّ هذه الأشياء إلى القواعد التي استقّوها – من الظواهر العامّة – لهذا الخليط اللغويّ.

يُحدِّقون في الذي أمامهم ولا يتجاوزونه:

تشبيهٌ أوّلُ:

– لقد كانوا كالذي يرى من – الأَكَمَة – ما يقابلُهُ منها – ويرى – سفحها، والسهل الممتدّ- أمامها – ولكنه... لا يرى ما وراءها. لأنه لم يُدركْ أن الذي يُحيلُ حياتَهُ إلى نعيم أنه الذي وراء الأكمة، من قصر مُنيف، ونسيم لطيف – وبستان لفيف، وروض هفيف – فظلّ واقفاً حيثُ كان، ولم يتقدّم، ليرى ما وراءَ الأَكَمَةِ.

تشبيهٌ ثانٍ:

– أو... كالذين يسكنون قصْراً منيفاً. ولكنْ تنبعث من مواضعَ منه – روائحُ كريهةٌ. فيُجهدون أنفسهم في وصف دقيق مستوعب.. لكل ما فيه من مواضعَ تنبعث منها هذه الروائح، كما يُجْهدون أنفسهم في وَصْفِ المواضع الكثيرة منه التي ليس فيها أيُّ رائحةٍ غيرِ طيِّبةِ. بَيْدَ –أنهم لا يتقدمون، ولا خطوةً واحدةً في التفكير في هذه المواضع ذات

---

* باحث وأكاديمي من الأردن.

الروائح الكريهة: كيف يمكن أن يتخلصوا - منها - ؟ كأن يحفروا في أرضيّة البيت ذاتِ المواضع الكريهة، لكي يجدوا مَنْبعث هذه الروائح. أو.. يستشيروا - فنيّاً - في هذا الأمر - لعلّ الروائح تأتي من قناةِ تصريفٍ متصلة بالبيت، ثم.. تنبعث الروائح من المواضع الضعيفة في أرضيّة البيت، فلا بُدّ من فصل هذه القناة عن البيت، أو من تَقْوِيَة هذه المواضع الضعيفة، حتى تمنع نفاذَ هذه الروائح.

تشبيهٌ ثالثٌ :

- وأقربُ من هذا إلى تصوير – رُؤية – النحاة .. أنهم كأهل مدينة أصابها زلزالٌ مُدَمِّرٌ.. فهم لا يستطيعون – مَنْعَ – حدوث الزلزال – ولكنْ، كلُّ ما يستطيعونه هو – التخفيف – من آثارِه الجانبية – كأن يُقدّموا الخيام والطعام والماء للناجين، وأن يحاولوا.. أن يُنقذوا مَنْ أمكنهم إنقاذُهُ، ممن هم تحت الرُّدُوم، والأنقاض. مثلاً: قريش تقول: ليس الطيبُ إلا المسكَ (بفتح الكاف)، وتميم تقول: ليس الطيبُ إلى المسكُ (بضم الكاف) فبدل أن يطرحوا قول تميم يتكلّفون له تعليلاً، وهو أن قصد تميم (ليس الطيبُ إلاّ – هو – المسكُ). وهذا إلغاء لقيمة الحركة التي تأتي لمعنى.

- والنحاةُ لم يتصرفوا، في مادّة اللغة، فيحذفوا كلّ ما لم يجرِ مع حركات الإعراب للغة القرآن، أو – لغة قريش. وإنما أبقَوْا على جميع الحركات – وتكلّفوا ، في تعليلها. فكانوا كأهل هذه التشابيه الثلاثة السابقة، مع أنه يجب وجوباً أن يُطّرح من اللغة – في مجال حركات الإعراب – كلُّ ما خالف حركات القرآن الكريم، وحركات لغة قريش، فضلاً عن أن الجمل الأنماطية وهي الثابتة الرتبة – لها حركاتُ ثباتٍ (علامات) (2) ولكن لا إعرابَ لها .

في أصْل- أصُول- اللُّغَة ، والنَّحْو:

- يقوم هذا الأصل على النقاط السّتّ – الآتية :-

1- الجمْعُ العَشْوائيُّ – لمادّةِ اللهجاتِ – من دونِ نَظَرٍ إلى وُجوبِ أن تكون اللغةُ ذاتَ – نظام – واحدٍ – الجمع العشوائي هذا – هو = أصلُ المُشكِلَة، في تَعَقّدِ بعضِ مسائل النحو – والإعراب.

2- أَصْلُ الأُصُولِ –كُلِّها – هو (اطِّراحُ كُلّ ما يُخالفُ إعرابَ القرآن الكريم – وإعرابَ لُغَة قُرَيْش – من إعراب اللهجات السِّتّ الأُخرى التي جَمَعَها اللُّغَوِيُّونَ، والنَّحويُّونَ) حتى يبرأ النحو من التكلّف.

3- العربيَّةُ الفُصحَى.. جُمِعَتْ- لغايتين: الأُولى - الحفاظُ على القرآن الكريم وتفسيره - والثانِيَةُ - ليُعبّرَ الناسُ بها عن شُؤُونِهم، بشكلٍ سَهلٍ مُيَسَّرٍ.

4- بَيْدَ أن جامعي اللغةِ.. لم يَتَنَبَّهُوا –جَيِّداً –إلى ضَرُورةِ الرَّبطِ المُحْكَم بين – الوسيلةِ والغايَة، فَوَقَعَ خَطَأٌ في مَنْهج الجمع. مثلاً: قبلوا (ليس الطيب إلاّ المسكُ) من تميم – كما قبلوا (ليس الطيب إلا المسكَ) كما قالت قريش. وقد وضّحنا خطأ هذا آنفاً.

5- التركيب الذي له إعرابان، ويصح حمله على إعراب واحد وهو الأصلُ .. يُطّرح منه الإعراب الفرعي – كالاستثناء – يكون كلُّ مستثنىً منصوباً، ويطرح الفرعُ – وهو الرفع لأن المعنى لا يتغير بين النصب والرفع، وأصل أهمية الإعراب هو أنه يضيف معنىً – غالباً. مثلاً: (ما جاء القومُ إلا خالداً، أو خالدٌ) – فيجدر حذف الرفع، وإبقاء النصب، لأن النصب يسير مع معنى = الاستثناء – الذي يُقدَّر بكلمة (أستثني).

6- الجمل (النماذجية) – مُعْرَبَةٌ ، أما الجمل (الأنماطية) – فمُثَبَّتَةٌ (3)، ومحركةٌ من دون إعراب. والجمل النماذجية غير ثابتة – الرُّتبة- ومحركة بإعراب يقوم على – عامل – لفظيّ. ومثال ذلك: (أقام المسلمُ صلاتَهُ) – يمكن أن تغيّر هكذا: (أقام صلاتَهُ المسلمُ) – أو (المسلمُ أقام صلاتَهُ) – أو (المسلمُ.. صلاتَهُ أقام). أمّا الجملة الأنماطية فثابتةٌ – الرتبة – وعليها علامات، ولكنها لا تُعرب خلافاً لما تكلّفه النحاةُ، لأنها ليس لحركاتها عاملٌ لَفظيٌّ. ومثال ذلك: (ما أجملَ الربيعَ) فنحن لا نملك أن نغير لا في ترتيبها، ولا في حركاتها. وقد أعربها النحاة إعراباً متكلّفاً جداً، بعامل لفظي. وذلك خطأ محض. مثال ذلك: (ما أعظمَ الحقَّ) – فالميم حركتها الفتح، دائماً. ومثلها – القاف، والنحاةُ.. يُعْربونها هكذا: ما: نكرة تامّة بمعنى – شيء وهي مبتدأ. أعظمَ: فعلٌ ماض مبني على الفتح. الفاعل: ضمير مستتر يعود على – ما – الحقَّ: مفعول به منصوب. أقول: ونحن نرى أن – أعظَمَ – ليست – فعلاً – وليس فيها ضمير يعود على (ما) – وأن الحقّ ليس مفعولاً به.

حقـائـق:

قيمٌ أربعٌ عُليا – عند النُّحاة – سُفْلى عندنا:

- اتسمت الثقافةُ العربيةُ الإسلاميّةُ، منذُ نُشوئها، بأربع قِيَم عُليا، عند اللغويين والنحويين القُدامى(وعند غيرهم في فروع الثقافة– المختلفة) - سُفلى عندنا. وهي:

1- الاهتمامُ بمطلق الجمع: الاهتمام بالجمع للأخبار – والأشعار – واللّغات (مُطلَقِ الجمعِ) – بغضّ النظر عن صِحّة هذه الأخبار – والأشعار – واللغات. (والمنهج القويم أنْ ننظر إلى اللغات – من حيثُ اتّساقُها، أو عدمُ اتساقها، مع (الغاية) من جَمْع اللغة). فلا نجعل منها كلَّ ما نسمع. فلا يصحّ أن نجعل منها، مَثَلَ هذا البيت الشاذّ المجهول القائل: (إنّ أباها وأبا أباها ...... قد بلغا في (الفخر غايتاها).

2- تقديس اللغويين – والنحويين – للّغة، غير المقدّسة: - وهذه هي القيمةُ الثانيةُ: فقد انسحب تقديسُهُمْ للقرآن الكريم(وتقديسُهُمْ للقرآنِ حقٌّ، وواجبٌ) على كل ما هو مكتوب، وما سمعوه أو قرأوهُ، عن السابقين.-وهذا التقديس – لهذه القيمة الثانية.. قاد إلى القيمة الثالثة، وهي:

3- التقليدُ: - وعن التقديس.. نشأ التقليد، فلا مَندوحة من أن (يُقلّدُ) الإنسانُ ما يُقدّسُهُ، والتقليد مذموم بنص القرآن، في آيات. قال تعالى: (وإذا قِيلَ لهمُ اتبعوا ما أنزلَ اللّه. قالوا: بل نتّبعُ ما ألفيْنا عليه آباءنا) فانتقدهَم القرآن بقوله: (أوَ لو كان آباؤهم لا يعقلون شيئاً، ولا يهتدون؟) – (البقرة- 170)

4- التصديقُ الغافلُ: تصديقُ كُلِّ ما ورد عن السابقين – تقريباً، بسبب التقديس. ولم ينجُ من ذلك – في أكثرِهِ – إلا الحديثُ. ونتجَ عن التقديس والتقليد – كَثْرةُ التلخيصات والشروح – وإعادةُ الترتيب. دون إضافةٍ ، أو – إتيانٍ بجديد.

- ففي التاريخ .. جاءت طامّات ، حتى عند الطبري (ت – 310) – الذي يُلَقَّبُ بشيخ المؤرخين. وكذلك في التفسير، حتى عند الطبري نفسه. وكذلك، عند كُلِّ من جاء قبلَهُ، ومن أتَى بعدَهُ، في هذين الحقلين.

- وحتى في جمع الحديث الشريف.. فقد كان في كُتبهِ – الكثيرُ من الأحاديث الضعيفة، والموضوعة، والباطلة، والتي لا أصلَ – لها. ومن الأمثلة الكثيرة على ذلك أن الشيخ - محمد ناصر الدين الألباني - رحمه الله – (ت - 2003 م) استخرج من كتب السُّنَنِ الستّة – خمسةَ الاف حديث – تحت المسمّيات الأربعة التي ذكرتُها – تَوّاً . وأجوَدُ ثلاثة كتب، هي: الصحيحان والموطّأ – ومع ذلك.. ففي كُلٍّ منها من الأحاديث الضعيفة – حوالي عَشَرَةٍ بالمئة.

وجمعُ اللغةِ: - أمّا جَمْعُ اللغة.. فلا يخرج على هذه القيم الأربع السابقة. بل- جَمَعَ اللغويون، والنّحاةُ (وإن كان جمعُ النحاةِ أقلَّ – كثرةً من جَمع اللغويين) - كُلَّ ما سمعوُهُ من القبائل السّبع، وهي: قريش، وتميم، والطائيون، وبنو أسد، وبنو قيس، وهُذيل، والنجديون. القبائلِ السبعِ التي وقع الاتفاق (الذي لا يَخْلُوا من مُجازفة) على جَمعِ اللغةُ – منهنّ، لأن القرآن الكريم نزل – بكلام – تُماثِلُ – ألفاظٌ في لهجات القبائل –هذه السبعِ – ألفَاظَهُ.

وهم مُصيبون – بما قرّرُوهُ من – الهدف (- والغاية) – مخطئون بعضَ الوسيلة التي كانت مُشَتّةٌ – والتي لن تُوصلَ – إذا بَقِيَ الأمرُ على حالِهِ - إلى هذه الغاية – ولكن، لماذا؟؟

نتيجةُ هذا الجمع – العشوائيّ:

- وهذا الجمعُ العشوائي (من دون تمحيص ونقد، واطّراح للشواهد الضعيفة) – الذي رافقهُ قناعةٌ أسطوريةٌ.. بأن كُلّ ما نَطَقَ به – كُلٌّ من مشى على اثنتين، من هذه القبائل السبع – هو فصيحٌ لا يَرقَى شكٌّ إلى فصاحته، وليس هذا – دقيقاً – لأن الله تعالى – لم يخلق الناس، وهم متساوون – كُلُّهُم – في كل المواهب والقدرات. ومن القدرات الفصاحة. – كما أدى إلى أنواع الإعرابات الفرعية الكثيرة – وذلك أدّى إلى (خلافاتٍ) كثيرة متنوّعة، بين النحاة = بين نُحاة البصرة – ونحاة الكوفة – من جهة، وبين نُحاة البصرة – بعضِهم مع بعض، وبين نُحاة الكوفة – بعضهم مع بعض – من جهة أُخرى. - بل بين النحاة في كلّ زمانٍ، ومكان. (4)

سبب الاستثناءاتِ – والتضارُباتِ – في النحو:

إن كيفيّة جَمعِ اللغة العربية – وتكلّف النحاة في التعليل – أحياناً – أدّى إلى نَقْد بعض النحاة القدامى والمعاصرين – لهذه الصورة المُبلبلة التي عليها النحوُ العربي – التي نتجت عن هذا الجمع العشوائي – والتي جاءت من الفهم الناقص لها، فهي (نماذجية) عند نحاة معاصرين، –(أنماطية) عند نحاة معاصرين آخرين. خلافاً لسائر اللغات – بسبب حركات الإعراب على التراكيب النماذجية – وبسبب حركاتٍ غير مُعْرَبة على التراكيب الأنماطية، ولأن النحاةَ الوصفيين – العربَ.. ضَلُّوا الطريق – وأن النحاةَ العربَ التعليليين (5)– لم يهتدوا إلى (جوهر) سبب التعقيد – فقاد ذلك كلّهُ إلى التكلّف الشديد في التعليل – وسببه : الجمعُ العشوائي الذي لم يهتدِ كلا الفريقين إلى حلِّه: شخّصوا المشكلات، ولم يوجدوا لكبراها حَلاً.

وهنا نسأل : ما سببُ هذه الاستثناءات الكثيرة – والتكلُّف الشديد في التعليل – لِرَدِّ ما هو بعيدٌ عن القاعدة النحويّة – وخاصةً – الإعرابية – إليها؟

السببُ : الجمعُ – العشوائيُّ - للغة :

- سَبَق، في أوّل هذا البحث أنْ ذكرنا أن اللغويين – ودونهم النحاة – قد كان جَمْعُهُم للغة من سبع قبائل.. أقربَ إلى (العشوائية – والاحتطاب).

- بسبب تَحَكّم القِيَم الأربع التي ذكرناها – هناك – في كَثْرَة الجمع – دونَ تدقيق، أو تمحيص، فَوَلَجَ بابَ اللغة (لُغيّاتٌ) كثيرةٌ ضعيفةٌ، وكان سببُ وُلوجها – هو هذا الجمعُ العشوائيُّ للغة. وكانت أسبابُ ضعفها ونزولها عن مرتبة الفصاحة هي عَشَرةُ أسبابٍ سنوردها تالياً:-

عَشَرةُ –أسبابٍ – قابلةٍ للزيادةِ – لوُلوج لُغَيّاتٍ ضعيفةٍ إلى الفُصحى:-

وإن التفريعاتِ الإعرابيةَ – الغريبة المتكلّفة – جاءت من نصوصٍ رديئة.ورداءةُ هذه النصوص التي تتقاطع مع " سليقة الفصحى" المستقيمة المضطردة – جاءت من عَشَرَة وجوه أو أسباب = كُلُّ وجه يستقلُّ، بحالة – أحياناً – وأحياناً يلتقي وجهان، أو.. أكثرُ. وهذه الوُجوهُ، نُوردُها – مُجملةً كالآتي، (علماً أن الإتيان بأمثلة على كل منها ليس مُيسّراً، لأن اللغويين لم يدققوا في الجمع، بل كان جمعاً عامّاً. وهذا شبيه بجمع اللغة في المعاجم، فقد جمعوها دون نظر إلى تطور معاني الألفاظ):

أولاً – أُخذتْ بعضُ اللغة – من – فَخذ من عشيرة – دَخَلَ سليقتهما ضعف. مثل أن يجعل هذا الفخذ الجمع – مطلقاً – مكان المثنى – مثل: (ضَعْ رحالهما حيث تريد) – والمقصود – رحلاهما، أو رحليهما.

ثانياً – أُخذت عباراتٌ عن رجل من فخذ – لم يُوهَبْ الفصاحةَ العالية. مثل: (إن أباها، وأبا أباها – قد بلغ في الفخر غايتاها) – والصواب (وأبا أبيها – وغايتيْها).

ثالثاً – أحياناً.. يكون الضعف من لغة هابطة، يأتي بها بعضُ الأعراب – الذين يَردون البصرة والكوفة – للاتجار باللغة. مثال ذلك قول الشاعر:

(ألم يأتيكَ والأنباءُ تنمي) – والصواب: (ألم يأتِكَ) لأن (يأتي) مجزوم، وعلامة جزمه حذف - الياء -.

رابعاً – أحياناً.. يأتي الضعف من عبارة ، في تركيب، يلتقطها لُغَويٌّ أو – نحويٌّ ، من رجل، من غير القبائل – السبعِ – التي أُخِذَت منها اللغة. مثال ذلك قول الشاعر:

(فظُلت لدى البيتِ العتيقِ أخيلُهُو ..... ومطوايَ مشتاقانِ – لَهْ – أرقانِ).

خامساً – أحياناً.. النحويُّ – يكذب ليُظهِرَ معرفته الواسعة في اللغة، أو – ليُفحم خصمَهُ. كأن يقول: (يجوز أن نقول: (ولا أرضَ أبقلَ إبقالَها) أو (ولا أرضَ أبقلتِ إبقالَها) – والفرق – التاء – أو عدمها في (أبقل) وعلوم إيراد الهمزة بكلمة (إبقالها) في الحالة الثانية، تحرك – تاء – أبقلت - بالكسر.

سادساً – أخطأ النحاةُ في قياس – لُغَة الشعر – على – لغة النثر. وهما مختلفتان. مثال ذلك قول الشاعر: (لئنْ كانَ بردُ الماءِ – حرّانَ صادياً ... إليَّ حبيباً، إنها لحبيبُ) – ففي النثر لا يتقدم الحال على صاحبه. وإنما تكون هذه العبارة (لئن كان بردُ الماء إليَّ حبيباً = حرّان صاديا) – هو الوجهَ.

سابعاً – بعضُ المولَّدين وَضَعَ شعراً مَخطوءاً، ونسبوه إلى القدامى، فقبلهُ النحاةُ حتى في (كتاب – سيَبَوَيه) ستون بيتاً من مثل هذا الشعر المنحول، أو مجهول القائل. مثاله: (أعرفُ منها الأنفَ والعينانِ – ومنخريْنِ أشبها

ظبيانِ) فالصوابُ – بدل (العينانِ) هو (العينينِ) وبدل (ظبيانِ) هو (ظبيينِ).

ثامناً – كَثرةُ الروايات، للبيت الواحد.. أحدثت – بَلبلَةً – ووجوهاً إعرابيةً- مختلفةً، أدَّت إلى – التعلاّت – والمُماحكات. مثال ذلك: (كم عمةً لكَ يا جريرُ، وخالةً)، بالنصب عند تميم – والجرِّ عند قريش. وهي – كم – الخبرية. أمّا – كم – الاستفهامية، فمنصوبة.

تاسعاً – النحاةُ أخذوا ما جمعه اللغويون (والنحاة شاركوا فيه قليلاً) من دون تنقيح، أو – اطّراحِ ما خالف الفصيح – أي = ما خالف حركاتِ إعرابِ القرآن الكريم، أو – حركاتِ لغة قريش، وهي أفصحُ اللهجات. مثال ذلك: (نِعلم وتِعلم) بكسر حرف المضارعة، في لغة تميم – و(نَعلم وتَعلم) بفتح حرف المضارعة في لغة قريش. والأولى غير فصيحة، والثانية فصيحة، لقوّة فصاحة قريش، ولأنها تماثل لغة القرآن الكريم.

عاشراً – جَمْعُ اللغة – وجمعُ الحديث النبويّ الشريف – كان بينهما فرق، لصالح الحديث لأن جمع الحديث رافقه اهتمام بصدق الرواة، فلا يقبلون رواية راوٍ ضعيف. أمّا في اللغة فلم يكن اللغويون يهتمون بتوثيق رُواة اللغة. ومع هذا.. ففي بعض كتب الحديث.. طامّاتٌ.

- نتيجة :

– لعله لن تستقيم لغتنا، وتصير سهلة ميسورة – إلا إذا أُخذ بما سبق في هذه الآراء الجديدة لكيفية التعامل مع اللغة وتفصيلاتها التي ستظهر في كتاب لي – مُكوّن من أربعة أجزاء، عنوانه: (رُؤىً – نَحْويَّةٌ وصَرفيّة – تجْديديّة) (6). – والله الموفق.

الهوامش:

1 - الوصفيون: هم الذين يرون أن اللغة لا تقوم على التحليل والتعليل، وإنما تقوم على وصف ما هي عليه، كما يستعملها الناسُ. أما التحليليون فهم الذين يرون أن معظم اللغة قائم على المرونة، بحيث يمكن التقديم والتأخير في كلمات التركيب والتعبير، ويمكن التعليل.

2 - الكلمات التي أرى أنها تحتاج إلى تركيز أضعها بين قوسين معقوفين كما هو في كلمة (علامات) المشار إليها هنا.

3 - مُثبّتة: تعني ليست حركة إعراب، ولا علامة بناءٍ، وإنما هي نوع ثالث لا إعرابَ له، فهي علامة (ثباتٍ).

4 - انظر: الدكتور –حسن منديل حسن العكيلي = الخلاف النحوي (في ضوء محـاولات التيسير الحديثة) ففيه تفصيل لأنواع الخلافات كلها.- 14 16-.

5 - عَرّفنا – النحاة الوصفيين – والنحاة التعليليين، في الرقم (1) في الهامش.

6 - اعتمدتُ في أخْذ المعلومات الأساسية، في هذا البحث – على كتابين، هما: الألفية – لابن مالك – شرح ابن عقيل – بيروت / دار العلوم الحديثة – 1964 – وجامع الدروس العربية – للشيخ مصطفى الغلاييني – صيدا – لبنان – المطبعة العصرية – 1959. ولم أجدْ حاجة لتكثير المراجع، لأن كتب النحو ينقل بعضها عن بعض – شأن العلوم العربية في كثير من الحالات.



لوحة للفنان محمد ترك / الأردن

مقدمات: جناية جمع وتدوين الشعر العربي القديم وتفعيل أول مؤسسة رقابية على العقل

غازي الذيبة

أفرد جامعو وشراح ونقاد الشعر العربي الذي أُنتج في حقب ما قبل ظهور الإسلام، مساحات واسعة لقراءة وتحليل ومعالجة فضاءاته، واستندوا في ذلك إلى أهمية هذا الشعر، باعتباره مكوناً ثقافياً أصيلاً للوجدان الجمعي العربي في تلك الأزمنة.

ومنه، استخلصوا جملة منظوراتهم عن الحياة العربية القديمة، وأسهبوا في استنطاقها عبر الكشوفات التي قدمها لهم، بالرغم من عدم سبر تلك الأعمال البحثية لمكنونات هذا الشعر، وتسطيح قراءته غالباً.

والمثير، أن تلك الانتباهات حول هذا الشعر، ارتهنت إلى منطقة جغرافية بعينها، هي شبه الجزيرة العربية، ولم تخرج إلا في مرات قليلة عن هذا النطاق الجغرافي إلى منطقة بلاد الشام.

ويبدو أن مثل هذه النظرة التي قصرت في ملاحقة الشعر العربي القديم، وحصرته في نطاق جغرافي واحد ووحيد، ترتد إلى تاريخية اللغة العربية التي انتقل إلينا بها الشعر العربي القديم وتمركزت في شبه الجزيرة.

لكن ذلك أغفل مناطق جغرافية عربية أخرى، تلتئم في اللحمة العرقية مع الجزيرة العربية، وكانت تنتج الشعر، وإن بلغات غير العربية، وأحيانا العربية، لانتشار بطون كثيرة من قبائل العرب في جوارها الجغرافي.

كما كرست تلك الأعمال من شروح وأبحاث وكتابات ودراسات جهودها على استدراك طبقة ذلك الشعر الظاهرة، ولم تمض إلى أبعد من ذلك، إذ اتسمت بالتأكيد على براعة العرب الأوائل فيه، ولم تقدم على حفر الطبقات التالية له.

وكأن مثل هذه الأعمال المسطحة، كانت تبتغي سد قصور مباحث التاريخ العربي في الكشف عن المنجزات الحضارية التاريخية في تلك الحقب، فاستسهلت الوقوع في منح الشعر العربي أوسمة من نوع أنه ديوان العرب الذي لا ينضب، ومفخرتهم الجليلة في التاريخ، وحافظت على استقرار انهماكاتها البحثية في هذا الجانب.

تحاول هذه المقاربة، وضع تصور يتماس مع مكونات ودوافع عناية العرب بالشعر في فترات سابقة على ظهور الاسلام، مستندة إلى الفضاء الشعري العام الذي تلمسناه مما وصل إلينا عبر منجزهم الشعري في حقب التدوين الأولى، وهي مقاربة تتطلع إلى تغيير نمط التوجهات في قراءة هذا الشعر، ومحاولة للكشف عن تفسيرات أخرى

◄ شاعر من الأردن.

أكثر عمقاً واتساقاً مع البيئة العربية بكل جوانبها في منطقة شبه الجزيرة.

وفي الوقت نفسه، تنظر إلى الموقع العظيم الذي تبوأه الشعر في حياة العرب القدماء، وتضع أسئلة حول كيفية قراءة هذه الفاعلية ومحمولاتها، التي تخللت وجدان مجتمعات، كان الشعر جزءاً رئيساً من كينونتها، ومؤثراً حيوياً في بنيتها القيمية.

وعلى الطرف النقيض، فإن العجز الذي اعتور الدراسات الشعرية اللاحقة على إنتاج هذا الشعر والمعاصرة، بقيت تدور في فلك واحد، يتمحور حول شرحه وتفسيره وتحليله، وفق أدوات محدودة، وذات طابع يتهيب من إحداث كشوفات حيوية في أحد أهم المنتجات الفنية العربية.

والمعنى هنا، يكمن في أن هذا الشعر لم يدفع نحو فرز أدوات بحثه، ليس قصوراً منه أو فيه، وإنما لبدائية الحقبة التي أنتج فيها من حيث المنهج والتفكير النقدي، كما أن عصور التدوين استندت في جمعه وتدوينه وشرحه إلى منهجية التأسيس، التي تخضع عادة للتعريف بالمنجز في مبتدأه، من دون أن تخلق فضاء نقدياً تحليلياً عميقاً حوله.

وهي إلى ذلك فترة، انطوت فيها تباشير الانهماك بالعلوم الدينية وبعض العلوم الإنسانية والمعارف الأخرى، وبقيت مسكونة بما يؤسس له فقهاء الدين الجديد، رغم بعض الانفرادات البليغة في الخروج على سيادة شروطهم أي التفاعل مع الفنون والعلوم الإنسانية والتطبيقية لاحقاً، وعلى أيدي أصحاب وعي مختلف.

وما الدراسات والأبحاث والتآليف التي وضعت حول الشعر في تلك الحقبة، إلا تنويعاً استثنائياً على محاولة قراءة الشعر العربي القديم من وجهات نظر متنوعة، تسبر أعماقه في المكون الثقافي العربي، بالرغم من أدواتها البحثية البسيطة، التي انعكست حالة التفاعل معها على منطق الشرح والتفسير دون الحفر المعرفي العميق.

والمثير أن النهج الذي اتخذه محاولو قراءة الشعر ذاك، في بدايات عصر التدوين بقي سائداً إلى اليوم برغم التطور الهائل في المناهج والأدوات النقدية والبحثية.

وانحصر جل الجهد الدراسي والبحثي والتحليلي على التعريف بمكانة الشعر وشيوعه ومعايشته للعربي في كل لحظاته، ليحتل أغلب المساحة حوله، من دون أن يحقق قراءات قصية له، ولتأسيساته التي جعلته يحتل هذه المكانة الفريدة في تاريخ أمة، اختزل منجزها الإنساني قبل الإسلام به.

وعلى الرغم من حسن النوايا لدى المشتغلين في حقول الشعر ودراساته وما يقرون به من أنه صائغ للوجدان العربي، ومحرك لفاعليته، ومؤثر في أقداره، ويسهم في تدوين ذاكرته، ومؤثث لمعناه الإنساني، ومؤسس لمنظومته القيمية، إلا أن كل هذه التنويعات اللافتة والمشحونة بصيغ مباشرة ذات طابع دعائي، تبدو ساذجة، تمتدح منجزاً، بقي درسه وبحثه، يرتهن لأساليب الشراح والمفسرين والفقهاء، من دون أن تقبض عليه الأساليب البحثية المتخصصة والعميقة.

وفي خضم ذلك كله، فإننا اليوم، بحاجة إلى أن نرى تحولاً في هذا النهج المبسط لفهم ذاك الشعر وقراءته، فهم يتخلص من الخوف والارتباك مما كان عليه المشتغلون على الشعر في عصور التدوين الأولى.

ولأن القصور ما يزال يهيمن على واقع الدراسات التاريخية العربية، فإن المناهج البحثية الحديثة، تستفيد

من كل الظواهر المعرفية والفنون والمجالات الثقافية الأخرى للكشف التاريخي.

والشعر العربي في هذا المنحى، من الفنون التي يمكن التوصل خلالها إلى الكشف عن حياة مجتمعات تلك الحقب، بشهادة أغلب الدراسات التاريخية للمنطقة، التي تجعل من الشعر شاهداً على بعض مفاصل كشوفاتها، مستخلصة منه استدلالات على مناح تاريخية وجغرافية وقيمية واجتماعية وإنسانية وفكرية.

ومن الشعر الذي وفر لنا بقوة فاعليته وإمكاناته البلاغية وتدوينه لمظاهر الحياة والبيئة ورسمه للجغرافيا، يمكن الكشف عن قاموس ثري، يساهم في التعرف إلى حقائق كثيرة من تاريخ شبه الجزيرة وما اشتبك معها آنذاك من جوار.

ومن ثم، فإنه بتعميق البحث والدراسة للشعر العربي القديم قبل الإسلام، يمكن الكشف عن الظروف التي مهدت لبزوغ الإسلام، وتشكله في هذه المنطقة التي ما تزال مغفلة فعلاً من التحقيق والبحث التاريخيين، والجينات التي جعلت الدين الجديد منبع قوة للعرب، فشكل هويتهم، ورسم ملامحهم الروحية والوجدانية، وأسس لكينونتهم، بما لم يحدث له شبيه في تاريخ الديانات من قبل.

وبهذه المعطيات، فإن دراسة هذا الشعر وقراءته وتفكيك ملامحه، تحتاج إلى ما هو أبعد من نبش طبقتة الظاهرة، فالمكانة التي عرفناها عنه، ومن التأريخ المبسط له في بدايات عصر التدوين تفصح عن عناية عميقة من قبله لمكونات الوجدان الاجتماعي والروحي، وتسترسل في إنتاج كشوفات نادرة عنه، يمكن استدراكها من إحداث عاصفة قوية في مجال دراسة المجتمعات العربية قبل الإسلام.

وتظهر مقدمات الاهتمام بجمع الشعر في عصر التدوين الأول، واستحضاره حتى في التآليف غير المتخصصة به، عمق الصلة التي ظل عليها العربي مع هذا المنجز، وشدة حضوره التي تبدو أحياناً مربكة، وملتبسة، ومثيرة للأسئلة حول ذلك الاهتمام المبالغ فيه.

إذ كيف تفتر حيوية الشعر في صدر الإسلام، وتبدو في جانب كبير منها محبطة، ومسكونة بالخوف من العقاب الدنيوي والإلهي، بينما يتاح لشعر ما قبل الإسلام أن يجمع ويدون، ويحضر كشاهد في كثير من خطب الصحابة والفقهاء، ومن بعدهم التابعين؟

وما الذي أدى إلى فتور حيوية هذا الشعر المتأصلة في النفوس؟

ولم توقف إنتاج شعراء على غرار النابغة الذبياني وامريء القيس وطرفة بن العبد وزهير بن أبي سلمي والأعشى ولبيد وغيرهم ممن كان يطلق عليهم بفحول الشعراء؟

وقبل أن تطلق أسئلة من هذا النوع، فإن شعر ما قبل الإسلام، الذي يعد سليل الحكمة الروحية للعرب، والمركب الكيميائي الذي حفظ جزءاً من تاريخهم، وسيرة بيئتهم، ومدنا بماهية الشاعر وحياته التي يستمدها من مكونات الحياة التي عاصرها، وسرد لنا تفاصيل تلامس أدق همومهم وقضاياهم، واحتشد برموز دياناتهم، علينا أن ندرك أن هذا الشعر، بما نقل إلينا منه، لم يكن وافياً، ولم تستكمل عملية نقله بأمانة ونزاهة.

وقد تخلل حضوره بعد الإسلام الكثير من العقبات، فأصيب في مبناه ومعناه ورموزه، وأغفل الكثير منه، ليضيع، وسقط الكثير منه سهواً أو عمداً، ليصلنا القليل

منه، وهذا القليل، بكل ما اعتور عملية نقله، وبكل ما أصابه من ضياع، أغفلت عملية تفكيكه وسبره، وكشف مخبوءاته.

وليس صحيحاً أن بلاغات شعراء المعلقات المتقاربة والمتشابهة إلى حدود تصل أحيانا حد التطابق، يمكن أن تكون تنويعاً خلاقاً للشعر وشعرائه، فالتقارب في مضامينها ورؤاها وتطبيقاتها الأسلوبية، واتسامها بصبغات تبديها ابنة بيئة واحدة، يعني أن مكونات الشعر في حواضنها الأصلية، وصلتنا مشوهة، وممسوخة على الأغلب.

فالمعلقات التي تعتبر من عيون الشعر العربي القديم والحديث، بقي درسها منوطاً بما تحمله من بلاغات، ولم تتعمق دراستها بحيث تكشف عن الخلل الذي مس نقلها، ومحا أجزاء كثيرة منها، وغيب ملامح هوية منتجيها، العقائدية والفكرية والثقافية والبيئية والاجتماعية.

ولعل أسخف ما يمكن الاستعانة به عبر دراسة نقدية هي الخلوص الى أن النص الشعري القديم، يفتقر الى الوحدة الموضوعية أو يتماسك بها، وهو ما طبقه دارسون ونقاد عرب على شعر المعلقات، معتبرينها قصائد طويلة، لا تتسم بوحدة موضوعية، من دون أن يحفروا في السبب الذي نقلها لينا على هذا النحو.

ولم يتساءلوا: كيف امتلكت المعلقات وحدات داخلية متصلة، ومتسقة في سياقها الفني والجمالي والمضموني، ما يمكننا التنقل في هذا النطاق مع وحدات تالية في المعلقة نفسها، لكنها غالبا ما تتفارق مع سابقتها، أو يبدو اتصالها بسابقتها مقطوعاً وواهياً.

لقد نقلت المعلقات عن طريق جامعي الشعر وفق مقتضيات هؤلاء الجامعين والناقلين، التي كانت تحتكم إلى حذف كل ما يختلف مع تقاليد الحياة الجديدة التي جاء بها الدين الجديد.

إن قراءة معاصرة اليوم، لشعراء مدينة بعينها، ستشكف عن كمية التنوع الأسلوبي والبلاغي والرمزي والفني في منتجهم، فكيف بنا أمام حقب زمنية طويلة، ومجتمعات ذات تنوع واضح من حيث البيئة والجغرافيا والتكوين المجتمعي والعبادات وغيرها من مظاهر الحياة.

كانت عمليات جمع الشعر وتدوينه في المراحل الأولى من عصر التدوين، وربما اللاحقة عليه، بالغة السوء، أقصت الكثير من النصوص والشعراء الذين اعتقد جامعو الشعر بأن الإسلام يرفضها، لأنها تحمل رموزاً وتفاصيل حياة لا يقر بها الإسلام، وتعتبرها قيم الدين الجديد خارجة على روحه.

لذا فسرت حقبة فتور الشعر العربي في بداية صدر الإسلام، بما كانت تفرضه ظروف الدعوة الإسلامية آنذاك، من دفع إلى التفرغ لجوانب فعل جديدة على العرب، واستحضار لمناطق قول تتسم بتعضيد هذا الدين، بينما الشعر بطبيعته يخالف مثل هذا النظام، ولا يتعايش معه.

بيد أن التفسير الأمثل يكمن في أن العربي الذي دخل الإسلام حديثا لم يتوقف عن الانهمام بالشعر، ولا عن تذوقه، ولا عن الصدح به، بل ظل متصلاً معه، لكن قوة الدعوة الإسلامية، طغت على كل شيء في الحياة العربية، ولم يكن بد من أن يبدو صوت الشعر خافتاً في تلك اللحظات.

ولم يجد العربي حينها اللوازم الضرورية لتكثيف فاعلية الشعر في ظل كثافة النص الديني وقوته وأثره الذي يمحو أي أثر سواه، وقد رأينا كيف عاد الشعر العربي إلى التوهج، بعد أن استقرت الحياة العربية في نطاقات تشكلها المؤسسي كدول وخلافات، في العهدين الأموي والعباسي.

ولأن الاتصال بالشعر في بدايات انتشار الإسلام في شبه الجزيرة، كان يبدو متردداً، لمحاكاته حياة العرب السابقة على الإسلام بما فيها من عبادة أصنام وأوثان، وحيوات جاء الدين الجديد ليبدلها، فقد بدا أن الهمس هو الأقرب للتفاعل مع الشعر.

كان هذا الهمس على شدة خفوته، ينطوي على رغبات دفينة في تحريك حواس العربي، وبقيت هذه الحواس كامنة، متأهبة للثوران، تنتظر لحظة ينعتق جنيها من وادي عبقر ليستعيد روحه.

لكن ذلك لم يتحقق حتى في التجليات الكبرى للشعر العربي لاحقاً، أي بعيد استقرار الدين الجديد ليضحي هذا الدين، هو القوة الفاعلة في الحياة العربية، وحياة شعوب جديدة دخلت فيه.

وفي مقدمات تدوين الشعر القديم، خضعت توجهات المدونين إلى الأهواء الشخصية والقبلية أيضاً، إلى جانب المؤثرات الدينية، في الميل إلى منح هذا الشاعر أو ذاك الأهلية للدخول إلى التاريخ.

فمثلاً كان منح المهلهل بن أبي ربيعة، أو بطل ملحمة حرب البسوس التاريخية الزير سالم، أحقية هلهلة الشعر، أي تنسيق نظمه، ومنحه إيقاعاً ونسقاً، ومَنْطَقته وفق مقتضيات ما يزال شعراء العربية ينسجون على نولها، يظهر إجحافاً بحق شعراء أبرع من المهلهل، وأكثر تعبيراً عن لحظة التطور التي شهدها الشعر إن كانت "هلهلة" الشعر هذه أصلاً صحيحة.

وإقران تنضيد الشعر في أول تكوينه باللغة العربية بشاعر واحد، ينم عن ضعف في استبصار قيم الشعر وآليات تدفقه وحضوره وتكوينه، وتسكين للتوهج الذي كان عليه، فالشاعر هو ابن مجتمعه ونتاج تداعيات وتحولات شاقة في الحياة، يشارك فيها إلى جانبه شعراء آخرون.

وإن كان الفضل للمهلهل في جعل الشعر على ما خبرناه، فمن إذن كان قبله؟ وماذا قالوا؟ ولماذا حضر هو وغابوا هم؟ وما هي الميزة التي جعلته حداً فاصلاً بين زمنين على ما تحمله رواية هلهلته للشعر، بينما تسرد ملحمة البسوس التي كان بطلها، أشعارا لمجايلينه، مهلهلة هي أيضاً.

فحياة العرب وحكاياتهم وأيامهم، التي عرفنا عنها من الشعر، أو من نصوص نقلت عن أشعار فقدت، تنبيء عن أهمية كبيرة كانت تقوم عليها حياة العربي في الشعر، ما يعني انتشاراً واسعاً للشعر في حياة العرب آنذاك، ووجود شعراء متنوعي المكانة، وبالتأكيد كان بينهم أفذاذ كبار، يتجاوزون المهلهل الذي لا تشي النصوص التي وصلتنا منه، بتلك الأهمية التي زج بها.

وإن كان هذا الشعر مدوناً للحياة بكل جوانبها، وحاملاً لفضائلها وقيمها وأثقالها، من أيام وحروب وقيم وحيوات، فإن فراغاً كبيراً أوجده الشراح الأوائل لما وصلنا من شعر الأولين، لم يتم الاقتراب من تفسيره أو قراءته بما تحتم اللحظة التاريخية لإنتاجه كشعر.

وقد ساهم اللاحقون من المفسرين والشراح والنقاد، بالإغضاء عما اقترفه سابقوهم، فزادوا الطين بلة حين خلفوا تلك الفراغات من دون أن يملأوها، او يلقوا بشيء من حمولات شروحاتهم وتفسيراتهم فيها.

أما نقادنا المعاصرون ودارسو الشعر، فقد أثروا إنجازاتهم بالطرق على السندان الذي طرق عليه

سابقوهم في هذا الجانب، ولم يكلفوا أنفسهم عناء استدراك ما ضاع، ولا وضعوا تلك الأسئلة التي تخض القراءات القارة للشعر، وقلة حاولت أن تنتهج طرق بحث مختلفة في دراسة الشعر العربي القديم، تحاول ان تلامس وهاده وأعماقه، لكنها بقيت تمتح عجزاً في إعمال الحفر المعرفي، للكشف عن هذا الشعر.

وللحقيقة، فإن الإسلام في بداية انبعاثه، لم يكبح جماح الشعر، ولم يمنعه، ولم يضع حدوداً لقبره أو دفنه، فثمة نصوص كثيرة للرسول محمد صلى الله عليه وسلم والصحابة والتابعين، تستحضر شعر ما قبل الإسلام وتستشهد به، وإن في أبواب محدودة، كمكارم الأخلاق، وبعض نصوص شعر الأنساب والفخر، والنصوص التي تنأى عن الاقتراب من "الجاهلية".

ولئن كانت قوة ابنعاث الإسلام في مستهله، أسهمت بخفوت صوت الشعر العربي، فإن الأسئلة في هذه النطاق، حول الأسباب التي أدت إلى ذلك الخفوت، تتعدى جاهلية الزمن الذي أنتج فيه هذا الشعر، وأنه كان مسكوناً بقيم لا يقبل بها الإسلام، لتقفز عن حقائق كثيرة، تتعلق بالبلاغات التي كان يحملها في تضاعيفه، فيطلق خلالها تأثيراته في الوجدان، ويحرك مكامن التوق إلى الحياة الجاهلية.

ولكن جامعي الشعر غير المخلصين في مهمتهم، هم أول من صاغ رسم حدود ما يلزم من شعر العرب القديم وما لا يلزم، وأخضعوا التاريخ لخوفهم ورقابتهم، فأسسوا بذلك أول مؤسسة رقابية عرفها العرب، كانت أكثر قسوة من مؤسسات رقابة معاصرة توظفها الحكومات العربية، لمنع الكتب وحجب الآثار الفنية عن الناس.

واستدركت مهمة هؤلاء الجامعين بالشراح الذين تناولوا السطوح من ذاك الشعر فغيبوا مفازات كثيرة منه، تخفي في بطونها رموزاً تتعلق بعبادات عرب ما قبل الإسلام وشرائعهم وحياتهم الاجتماعية والسياسية والثقافية والوجدانية.

وتبعهم على الخطى نفسها مؤلفون ودارسون وباحثون ونقاد معاصرون في هذه المهمة، ما يدعو إلى فتح باب يستدرك قيم الرقابة المدمرة على العقل العربي، وما تنطوي عليه من مهام مدنسة في حراسة العقل ومنعه من التحليق الفكري.

أجل، كان هناك وما يزال إجحاف بحق الشعر العربي القديم، الذي لم يصلنا منه إلا القليل، وهذا القليل نسخه (أم سجله ودوَّنه؟؟) جامعوه، بحيث أضحى متفقاً مع ما يرون مواءمته للحضور في الحقبة الإسلامية.

ولا يخلو شك طه حسين الديكارتي حول وجود هذا الشعر الذي وصلنا من عدمه، من حقيقة، فما استتب لديه من وقائع حوله، يشي بقدر هائل من التغييب لروح تلك الحقب التي أنتج فيها الشعر العربي القديم، ويفصح المجموع منه، عن غياب فعلي لروح الشعر ومكوناته والجهات التي تحرك فيها.

لكن كل ذلك، لا يلغي وجود هذا الشعر، ولا يمنع من قراءة ما تيسر لنا منه، واستدراك ملامحه، واستعادة هويته، وبذل جهود قصوى في إعادة الاعتبار لوجوده ومعانيه ورموزه وفضاءاته الغنية.

قصيدتان

جميل أبو صبيح

(1)

الصَديـق

إلى صبحي حديدي

اللحَظاتُ القَصيرةُ التي الْتَقَيْناها

قطارٌ مُمْتَلِئ بالْجُثَث الْمتفحمة

جثثٌ متفحِّمَةٌ شارَكتنا الطعامَ والشّراب

جَلسَتْ مَعَنا على نَفْس الطاولة

جَرْجَرَتْ إلينا خطواتِها من معارِكها السَّوداء

مَعارِكِها الصغيرةِ والْكَبيرة..

لم نكنْ سَوِياً حينَما تَحَدَّثْنا إلَيْها ..

كُنّا نَحْنُ.. وَكانوا هُمْ..،

وَلكنّا تَحَدّثنا..،

تَشارَكْنا الكَلِماتِ.. وَصُحونَ الْمائِدَةْ..

وَلكِنّا لم نَكُنْ نَحنْ..،

قِطارُنا مُمْتَلئ بالنُّجومِ الْمُضيئَة

وَقِطارُهُم جُثَثٌ مُتَفَحِّمَة..

تُجَرْجِرُ خُطُواتِها من معارِكِها الْخاصَّةِ

والْخاصَّةِ جِدّاً..

تلك الْبَراغيث التي تُفَقِّسُ بين سُطورِنا

ولا نَمْلِكُ إلاّ أنْ نَقولْ:

يا لَبُؤس اللحْظَة!

شاعر من الأردن.

(2)

مَطَرُ المَرايا

إلى محمد حسين هيثم

الذي لم يزل بيننا

هذا الْجَسَد الْكَبير أضَلّني

لَمْ تَكُنْ أنْتَ

نَظّارَتُكَ السَّميكَةْ

جَسَدُكَ الشَّفاف

وَالْكَلِماتُ ذاتُ الأَجْنِحَةِ الْمُتَطايِرَةِ في فَضاءِ الْمَفْرق

حينَ قَدَّمَ لَنا الطَّيِّبونَ لَحْمَ ضَأْنِهِمْ

كانَتِ الْمَرايا الصَّغيرةُ الْمُضْطَرِبَةْ

مَرايا أمْطارِ ديسَمْبَرْ

عَلى أشْجارِ الْبَلَدِيّة

تَنْفُضُ الْبَرْدَ عَنْ قَصائِدِنا

وَتَدُسُّ تَحْتَ مَعاطِفِنا أنْفاسَها الدّافِئَةْ

ثُمَّ تُذيبُ جَليدَ أقْنِعَتِنا

لِنَكونَ عُراةً بِمَلامِحَ فِطْرِيّةْ

نَدُقّ أبْوابَ الْمَرايا بِأَنامِلِ أُغْنِياتِنا

تِلْك الأغْنِيات التي أيْقَظَتْها طَريقُ الْمَفْرَقِ مِنْ أعْشاشِها

تَفْتَحُ مَرايا الْمَطَرِ أبْوابَها

نَتَوَغَّلُ فيها مَشْدوهينْ . . .

أيائِلُ بَرِّيَّةٌ ، وَسِباعٌ تَحْرُسُ الأيائِل

بَرِّيّةٌ عَلى بَوّابةِ الصَّحراءِ تَحْرُسُ الصَّحْراء

ياهْ .. يا لَحَبّات الْمَطَر

كَمْ هِيَ عَميقَة في الْمَفْرق!!

كُلّما نَتَوَغّلُ فيها تَتَكاثَفُ مَراياها

وَيَشْتَدّ الْمَطَرْ

أمْطارُ الْمَرايا تَجْعَلُ أجْسادَنا خَفيفَةً

خَفيفةً وَشَفّافَةً حتى لا يَرانا أحَد

فَمِنْ أيْنَ أتَيْتَ بِكُلّ هذا الْجَسَد

الْجَسَد الْكَبير الذي أضَلّني

عـزف منفـرد

حسن ناجي

حين تلبسُ حريرَ نومها

تفكّ أزرار الحلم

فأخلعُ قميصَ صحوي

أصطاد غفوة طازجة

ومثلَ صدفة مبتلة بالدهشة

نلتقي على رصيف الحلم

ونصابُ بالغناء

فضاءٌ أضيقُ من صهيل امرأة

سقفه السماء

امرأة تفيض أنوثتها

على سواحل النداءات

امرأة ، حين يهزمها العطش

تحتمي بما تيسّر من غبار

على سريـرها

شرشفٌ من نُعاس

يغطي ما تبقى من صحوها

والمخدةُ مترعةٌ بالأحلام

فيكشفُ سرّهـا بريقُ الدمعة

لا سرّ عندها

سوى جسدٍ محكم الإغلاق

يمسّه الحلمُ

فيُشرعُ الأبوابَ

شاعر من الأردن.

ويتلو خاشعاً

هيت لك

امرأةٌ أُميّةٌ

يعذبُهـا

جسـدٌ لحوحٌ

مكتظٌ بالأسئلة

ملّ سريرُها

عزفهـا المنفرد

ولاذ بصمت المقبـرة

ولم تزل تعزفُ جرحها

شفتاهـا عاريةٌ

إلا من تمتمـات موجعة

كان الفـراغُ حولي

والآن فيّا

لكل امرأة أبجدية فتنتها

نتهجاها عضواً عضواً

بأصوات عارية

نطوف بين الكلمات

نصطاد تاء التأنيث

فينبت على أطراف همسنا

عشب الشهوة

نلاحق نون النسوة

نصاب بلهاث كسول

لم نعرف بعد

أن أبجدية فتنة المرأة

لا تُقرأ إلاّ من كتاب عطرها

ما اسْمٌ هذا الشّيء

مهند ساري

ما اسْمُ هذا الشّيءِ:

أنْ أَجْهَلَ معْنىً ما،

هُنا يَنْسَلُّ كالضوءِ

هُنا يخْفَى على الجدرانِ، في

نفْسي وفي الغاباتِ..

لا تَرْفَعُني الرِّيحُ إلى البرْقِ السّماويِّ

ولا الماءُ هنا يَخْفِضُني فيهِ

ولا أَبْكي.. ولا أَضحَكُ

ما هذا الذي يَحْدُثُ لي

يا إلهي؟!

ما اسْمُ هذا الشّيءِ:

أنْ تَعْرفَ شيئاً،

أنْ تذوقَ الشيءَ، أنْ

تَفْنى بهِ

ثُمَّ لا تلْقاهُ إلاّ في ظلالِ

من خيالٍ، يَجْعَلُ المعْنى قريباً

كَيدٍ تُمْسِكُ معْنىً، أوْ بعيداً

مثْلَ وجْهٍ غابَ في المرآةِ..

لا إيْماءَةٌ تَكْفي ولا خَفْقُ جناحٍ،

لا يَشُدّانِ إلى الأَرضِ/

شاعر من الأردن.

إلى أيِّ السّماواتِ انْتباهي!

ما الذي يَحْدُثُ لي

يا إلهي؟!

ضيّعَ الماضون آثاري، ولم

يقفوا خُطىً رنَّحَها الضّوءُ،

فقلْتُ: اذْهَبْ إليهمْ، واسْندِ الجدْرانَ

واسْندْ في براريكَ قُرىً عذّبَها اللّهُ

فخَرّتْ في خَواءِ اللّيلِ،

أَنْقِذْ نفْسَكَ الآنَ وأَنْقِذْهُمْ،

وآمِنْ بَدَلاً منْهُمْ

وعُدْ لي سالماً في كاملِ الغُفْرانِ

عُدْ لي بالوصايا، بِمَراياهمْ لِتُجْلى

صورةُ الوعْدِ، وعُدْ باللّبنِ الحامضِ

عُدْ لي بِرَقيمي.. وشِياهي

لا سماءٌ نسيَتْ خاتَمَها الفضِّيَّ قُرْبَ

النَّبْعِ، أو في جَرَّةِ الزَّيْتِ

ولا ريحٌ غَفَتْ سهْواً على غُصْنِ سحابٍ!

دوَّتِ الأمطارُ في البيت وقالتْ:

سَمِّني باسْمِكَ، واخْتَرْ لونَكَ المائيَّ

وادْرُجْ في ثيابي، عارياً من أيِّ وصْفٍ

عارياً من طينِكَ القاسي،

ومن نَبْرِ المياهِ!

ما الذي يَحْدُثُ لي

يا إلهي ؟!

ما اسْمُ هذا الشّيءِ في ضَحْضاحِهِ الصّافي

وفي حُمّاهُ،

في عُرْجونِ مَبْناهُ،

إذا أهْوَى إلى الظِّلِّ.. وقفّاهُ

ولم يُجْلِ لنا مَنْزِلَهُ الخافي؟!

لنا من أَمْرِهِ الأَمْرُ، لنا خُبْزُ الكفافِ

وهُوَ السّيّدُ في أَسْرارِهِ/ الصّامدُ في

أُحْجِيَةِ الخَلْقِ، وفي حُجّتِهِ المُثْلى

وفي دَحْضِ اشْتباهي!

ما اسمُ ما يَحْدُثُ لي

يا إلهي؟!

قلتُ: احْتاجُ أُسمّيْهِ لأَجْلُوْ

شُبَهي الأُولَى، وأَخْضَرَّ كما

شئْتُ، هُنا، في رَمَقِ الوديانِ

يوماً طافحاً بالعُشْبِ/ لا إيقاعَ يَنْبو

في حفيفِ الشّجرِ العالي، إذا ما

دمَعَ اللّيلُ، ولا أَخْشى من النّسيانِ،

لا أَخْشى سوى ما خبّأَ اللهُ من

الصّمْتِ بهِ

واحْتمالاتِ التّناهي!

ما الذي يحْدُثُ لي

يا إلهي؟!

كلُّ شيءٍ غارقٌ في الوقْتِ، في

قارورةِ الدّنيا. صَرَخْتُ: اهْبِطْ

تَجِدْني أَيَّ معْنىً شِئْتَهُ!

أَيُّها الشّيءُ الذي أَجْهَلُ من نفْسي

ولا أَعْرِفُ إلاّ ظِلَّهُ في الغيْبِ يُتْلى

ما اسْمُهُ في ذاتِهِ الجُلَّى،

إذا ما خَطِفَ الخَطْفَةَ

في الطّينِ.. وعلاّ؟!

لا يدُ الضّوءِ هُنا تُمْسِكُهُ،

لا الحرْفُ يُبْديهِ، ويُدْنيهِ إلى

قُدّاسِهِ في الغَسَقِ المكْسورِ،

لا نارَ بِهِ تُوْرَى هُدىً في وحْشَةِ

الوادي..

ولا أُشْبِهُ ما أُشْبِهُ.. من فَرْطِ التّماهي!!

هكذا يَعْبُدُ ذُلّي عزَّهُ المجهولَ

يَدْعوني شَريكاً حينَ يُدْنيني إلى ما

ذَرَأَ الغيْبُ من النُّوْرِ،

ويُقْصيْني طريداً في ثيابِ اللّيلِ،

وحْدي في خُطى الزُّخْرُفِ أَخْتالُ

وأكبوْ فوقَ جُرْحي.. وأُباهي!

ما الذي يحْدُثُ لي

يا إلهي؟!

لا السّماواتُ التي رَبّيْتُ، لا الأرضُ التي

أَسْكَنْتُ فيها الحرفَ تَبْكيني، ولا أَبْكي!

كأَنّي حاجَةُ النّسيانِ للنّسيانِ، أو

حاجةُ الضّوءِ إلى أَنْفاسِهِ في

أَبَدِ اللّيلِ، شهيقاً يابساً

يَمْخَرُ الصّمْتَ ولا يُبْصِرُ، لا

يَقْدِرُ أن يَقْدِرَ، أنْ يدْنوَ من ذِكرَى

وأَنْ يهْبطَ نفْسي.. لاكْتناهي!

سَمِّهِ لي

سَمِّهِ، لو مَرّةً!

سمِّهِ لي.. يا إلهي!

الأغاني واقفة

طارق مكاوي

لو تبحثين، حين تغمض الريح أجفانها

عن آلة الزمن

وبهدوء النسيم المُغوي تعودين بي إلى حيث رائحة الوردة الحمراء

وانفلات الشوارع من منابتها

لما كنتِ أحببتني

لأن الولد الذي بالأمس عاشقًا طيبًا، ليس له غير يد عمياء

تتحسس الضوءَ الذي ينفلت من الداخل.

كيف أراك بعين بيضاءَ

يوقّعها الليلك

* * * * *

لو أمسكتِ الزمان القديم من جدائل شعره

وضربتِ به عرض الحائط لكنتِ رأيتني

أتطوح من جيبته كالأجنحة المهاجرةْ.

وأسقط مثل نيزك نازف من أعالي السماء.

* * * * *

أنت جنيةُ الوقت

والبذورُ التي خبأتها جدتي

فوق صدر الخابية

لتنام بعيداً عن يدي

وتصحو

بنفسجًا يتعلق فوق سطور الرياح

شاعر من الأردن.

وأنا لست شيئًا كثيرًا أُخيلني

في مرافئ هذا السطوع

غير أني جناح

* * * * *

أعرف الطير من هيئته

وأعرفه

حين تلونه الزقزقات

وأشتم رائحة الشبابيك التي خلّعها الانتظارُ

والنساء اللواتي

ينمن بأغطية من بكاءٍ

بأسرة يكسوها الصقيع

وأنا أعرف رائحة كفيك

وخطوط الذاكرة

التي وزعت أطفالها فوق خطوط الغيوم كالشوحات

.. قلتُ إنني لون لا أعرفه

لا يتملكني غير الحبر الذي يسيل

دائما على الطرقات

لينشد الرسائل

على هيبة أعمدة الكهرباء.

* * * * *

حلمت بك الأمس يكسو الليلك

صوتك المضيء

ويغطي صدر غرفتك شجر الدردار

لهذا يتقطع عني البث الخليوي

أحلم أني أقف

تحت الغرفة النائمة وأعزف أغنية لفيروز

أغني كي أبتعد عنا

أغني

لتظل الأغاني واقفة.

نون الأمنيات

جلال برجس

اقتربي قليلاً

فللأرض دوْرتها حوْل يَديْ، حين يَدُبّ بيْ دُواريْ

أصيْر كَريْشة في الريح تغْرق في المَجازْ

البلادُ تعْرف تهْمتي جيداً

وتعْرف خطيئتي سُنوناتُ البحْرِ

يوم شَجَّت الريحُ صدري

وفرّتْ من طاقة القلب نُونُ الأمنيات

اقتربي قليلاً قبل أن يفْضحنا قمرُ الشرقِ

ونصيْر لقْمة في أفواه الشعراء الطامعين بقصيدتهم المستحيلةْ

اقتربي

سَنَعْكس دَورةَ الأرْضِ

ونُعيد صياغَةَ الأشياءِ

كما لا ينْبَغي

ففي الشَّرق

مازال هنالك جوع للحياةْ

اقتربي قليلاً

يوسف يسْتريح الآن مكتظاً بالجراحِ

على نَهْر دَمي

وحمامة بيضاءَ، كانت بيضاءَ، تلْهج بيْ

وتلْهج بالسؤالِ :

هل أنتم أخوتي؟

شاعر من الأردن.

وهل كان ذنبي أنّي رأيتُ البحْرَ مواويل ترطِّب جباهَ

الحَصَّادينْ

يوسفُ أعطاني قميصَه واستراحَ

إ

سْ

تَ

رَ

ا

حَ

على ضِفَّة نَهْرِ

هو نَهْر دَمِي

اقتربي قليلاً

سأرْفَعُ قَلبي أمَامَ البَرْق لأعْتَذرْ:

تمادَيْتُ في التَّمَنيْ

. واستغْرَقتُ في الحَنينْ

سأرْفع قلبي كاملاً بسُمْرته البدوية لأعْتذر:

تناهَيْت إلى مسامع المجرَّة غباراً.

علني أجد الانتباه

سأرْفَعُ قلبي أمامَ البرْق وأقول:

أنا متأسّف

مُ تَ أ سّ فْ



لوحة للفنان محمد ترك / الأردن

قصة قصيرة:

المدينة المحرّمة

سامية العطعوط

اخترقتُ الأسوار التي لم تسقط بعد، ودخلت المدينة المحرّمة. الأقواس تنحني بانسياب فوق النوافذ، وقد ترتفع على البوابات بتثاقل. الألوان أصابها العمى، فاستحالتْ إلى سواد. والجدرانُ الطابوقية ترنّختْ بالدم، فمالتْ على القتلى.

لم يكن في جيبي نقود، وتلك الملايين من الدولارات التي كنت أحملها في كيس على ظهري، استحالت رماداً، ومع ذلك دخلت المدينة. فتحتُ أسوارها التي لم تسقط فوق رؤوس حُماتها، وكنتُ أضع طاقيةً منتوفة الريش على رأسي، وأرتدي بنطالاً مثقوباً في ساقه اليمنى، بفعل رصاصة اعتقدت في حينها أنها طائشة، لكنها لم تكن..

نعم، أسير الآنَ برجلٍ واحدة، أما الرجل الأخرى فوضعت بدلاً منها (ساق طائر) لا يغرد، أو جذع شجرة صغيرة بأغصان ليست وارفة..

كان الوقت ضبابياً، بفعل السماء. فالشمس لا تبدو لناظرها، ولا عصافير تزقزق لأعرف الصباح من الظهيرة، ولا ألوان في السماء تمزج الصحراء بالنار، لأستشف منها الغروب.... كان الوقت ضبابياً، فالسماء داكنة بلا لون، والوقتُ فقدَ ساقيهِ وتسمّر هنا، في هذا المكان بالتحديد.

وكان الشارع الذي سرتُ فيه، شارعاً نباتياً. تصطفُّ الأشجارُ على جانبيه كجنود يستعدون لمعركة دونكيشوتية. سرتُ حتى نهايته واتجهنا كلانا إلى اليمين. دخلتُ حدود شارع آخر حيواني الرائحة والمذاق... تفوحُ منه رائحة زنخة كريهة. يطغى عليه لون الدم المصفّى و(المختر). رأيت في منتصف الشارع قفصاً معدنياً ضخماً، يتسع لكائن خرافي. حاولت أن أدقق النظر فيه من بعيد، فلم ألمح شيئاً. اقتربت من القفص أكثر، ولم أر شيئاً. اقتربتُ أكثر فأكثر، ولا شيء. اقتربتُ حتى لامستْ أصابع يدي قضبانه الحديدية الباردة، العارية، السوداء الغليظة، ودُهشت. لم أجد فيه أي كائن حي، لكنني لمحت مفتاحاً صدئاً ملقى فيه على الأرض.

كان المفتاح كبيراً مربوطاً بخيط أسود مجدول حول حلقته.

قاصة من الأردن.

مددّتُ يدي من بين القضبان المعدنية، لأتناول المفتاح. لكنه كان في المنتصف تماماً، إضافة إلى أن كفي الغليظة لم تدخل بين القضبان.

بالطبع، استسلمتُ بسهولة، وأدرتُ ظهري للقفص والمفتاح معاً.. فأنا لا أؤمن بالمحاولات العبثية أو حتى المحاولات المجدية المتكررة. ولكني أراهن مع ذلك الآن، بأنكم تتمنون جميعكم، أن أحاول المستحيل لأن أفتحَ القفص وأحصل على المفتاح. لأَن أُحضرَ عتلةً من محلٍ ما وأباعدَ ما بين القضبانِ وأسحبَ المفتاح مع خيطه المعقود بهدوء وأحمله في كفّي، بل أحضنه في كفّي، ثم أسير في المدينة المحرمة، أدخلها حارة حارة، وأفتحُها باباً باباً لنعرف إلى أين سيقودنا المفتاح.. تتمنون ذلك... ربما كانت هناك فتاة جميلة حبيسة في بيت مسكون بالأموات، أو رجلٌ عاقلٌ وحيد حبيس داخل زنزانة.. وربما.. ربما كان المفتاح لوَكْرِ دعارة نذهب إليه جميعاً ونقيمُ حفلاً ماجناً ونعود منه سالمين غانمين..

ربما..

ولكنه كان في الحقيقة مجرّد مفتاح... مفتاح القفص الذي لم يفتحه أحد...!



لوحة للفنان محمد ترك / الأردن

قصة قصيرة:

بين ليلٍ ونهار

عمار أحمد الشقيرات

"**والليل إذا يغشى**" (قرآن كريم)

عُدتُ أعدو من رحلة السهل، حاملاً ثلاثَ معانٍ عن أصغر خَلقه. جلَّ اسمهُ وتمَّ صَنيعَهُ، أقفُ بباب الدار وأطلُّ على خُطايَّ مثلما يُطلُّ غَريبٌ على خُطى غريب، فأسهو، وأنسى ما حَملتُه، أنوي الرُّجوعَ لأمسكَ خيطاً ممّا نَسيت، فألحظُ الغَسقَ وما وسق والليلُ وراءَهُ اذّ يغشى، فأحجمُ رَهبةً، وألجأُ لتذكرِ ما كُشفَ لي نهاراً، فينأى وأأسو، وأخطو من بابِ الدار لطرف السهل، وأنادي "يا سليلو الحكمة ما كُلُّ هذا الجفا؟" فيرتدُّ رَجعُ الصدى خلفي ناقصاً "ما كل هذا الجفا؟" فأسلمُ أن غيرَ الصدى ما قبضتُ، وما من طريق. نسيّاً مَنسياً صارَ ما علمتُ، وهذا حالُ الزمن وسمتهُ الأبديّة المحوّ، تَعظُمُ المحنةُ، وتَستَحيلُ الرُّجعى، فأضنى على ما فات وأتهمُ الليلَ جزافاً يا عدوّ التذكر، كنتَ انتظرتَ لأستعيدَ معانيّ" فيرد منادي من بَطنِ الظُلمة وقد اكتَملت أن (ليس للإنسان إلّا ما سعى) فتهيأ.

أتهيأ...

لركعتين خَفيفتين، أيّمم وأفتتَحُ، فأقرأُ في الأولى "الرَحمن" مُطيلاً التلاوةَ ومأخوذاً برنّة النون فيها (خَلقَ الإنسان* علّمَهُ البيانَ* الشمسُ والقَمرُ بحسبان) فأسجدُ وأركعُ وأقومُ للثانية وأقرأُ (والعاديات ضَبحا* فالموريات قَدحا* فالمُغيرات صُبحا) وأسهو حين أتذكر أن ما من عاديةٍ عدت مُذّ وعيتُ إلا على أهلي، فيمسَسني كَمدٌ من ورائه كَبد فيا من وحدهُ لَهُ الحَمدُ في البلايا، النجا... النجا.

يعيد: تهيأ.

أتهيأُ... وأسعى في الظُلمة من جهة صَف السرو إلى بَطنِ السهل، وأتداركُ: الليلُ مكبرٌ للصوت ومَنبعُ الصمت، فإن حدَّثَ، فهمسٌ أو أقل، لَهُ عاداتٌ تُشبهُ عادات الأمُم والبّومُ فيه أصلُ المُشاهدةِ كُلها ومَغزى الحكايّة ومَعناها.

يُعيدُ: تَهيأ.

أتهيأُ على عتبة البيت قبل السعي، فأرى صَفَ النَملِ يّخطُ دَربَهُ لكومةِ قشٍ وأتسائلُ: متى يَنامُ النَملُ؟.

غَريزَةُ النَملِ مَسعاهُ، يُدركُ فيها أن لا مُتسعَ مِنَ الوقتِ في عُمرهِ القَصيرِ لِسنة نومٍ قصيرة فيبقى جُلَّ حَياته عاملاً.

يصرُخُ: أن تهيأ وأسعَ.

فأسعى، فأرى صَفَ السَروات بكتفِ السَهل ليلاً يَختلفُ عما كانَهُ نهاراً وما هذا الليل الا مأوى السَروات تنام فيه مُتكئات كُلُّ واحدة على الأُخرى رَغمَ فَساحةِ ورحابة السهل، زارعهنّ مَن أختارَ لَهنّ هذه الكثافةُ في الإقامة، أطيلُ تأملهنّ نائمات ومتكئات على رَفرفٍ غيرَ مُبالياتٍ بِضنكِ النّهارِ ولا بالبومةِ المُقيمةُ في ثنايا أغصانِهن.

يهمسُ وجلاً: تَهيأ.

▸ قاص من الأردن.

أتهيأ... ولا أرى، رغمَ المُحاوَلة ، لكنَ صَوتَها بين أغصانِ السروِ دَليلُ وجودِها، البومةُ رقيبٌ في وظيفته من على نُقطةِ المُراقَبةِ العاليةِ في غُصنِ السروةِ النائمة لا تَسمحُ لأيِّ كائنٍ ليليّ أصغرَ منها حَجماً أن يَدبَ على الأرضِ بسلامٍ إن هيَ رأتهُ، البومةُ تَرى ولا تُرى.

يَهمسُ حذراً: تَهيأ.

أتهيأ... فألمحُ الثُعلَ يَسعى من بَطنِ الظُلمةِ والسهل لجهةِ السُكنى يتسللُ بخفةٍ ورشاقةٍ يُراوغُ السَرواتِ ويُزوغُ عَنه بَصري، فينسلُ للبيوتِ حيثُ تَغويه الرائحةُ المنبعثةُ من قنّ الدجاج وبُرجِ الحمام، ويُمارسُ هوايّةَ اللصوصيةِ التي تَركضُ بعروقه ويَسرقُ بمهارةٍ وجدارة، ولا أراهُ إلاّ عائداً أدراجهُ كما دَخل، فلا ينَتبهُ اليه الرائي ولا البُوم المُقيمُ في أعالي السرو، سِلاحُ الثُعلِ: الظُلمةُ والخِفةُ والحيلة.

يُملي: تَهيأ.

أتهيأ... فأصغي في مَسعاي لهدوءِ اللّيل ودُنو العَواطف ويَسبَحُ التأملُ بصاحِبه، فيظهَرُ صرصارُ الليلِ ليحدَ من الخيالِ ويُذّكرَ الساعي المُتأملِ بأرضيّةِ المسعى، على هواتِه ومَزاجه يّئنُ الصرصارُ بلا سبب، فلربما هو هبةٌ من اللّه ليؤنسَ الساري، صرصارُ اللّيل يئنُّ في المَساحةِ المَنسيةِ من اللّيل، كَشكوى، رُبما أوّ كَنجوى، غيرَ عابئٍ بالبومةِ التي تُطيلُ التأملَ في ثَنايا الأرضِ بَحثاً عن مَصدرِ الثرثرةِ العالية...

يَصيحُ: أن تهيأ.

أتهيأ... فيّمسَسني نَسيمُ آخرِ اللّيل وأولُ الفَجرِ، فأنتبهُ من غَفلتي، فأرى أن الديَّكة وحدَها مَن تَجرؤ وتُعلن عن دُنوِّ نُزلِ الفَجرِ، يفتتح ديكٌ أول البدايةَ، فيردُ آخرٌ وتستَمرُ المُناظَرةُ بين صياحٍ وجوابٍ حتى يَضجرَ البومُ في أعالي السروّ ويرحل، حينها تتنفسُ كائناتُ الفجرِ بعيداً عن عينيّ الرقيب ويأتي نداءٌ يبشر بأن اللّه كان منذُ الأزلِ أكبر.

يعودُ النداءُ يُومئُ ثانية: "سلامٌ هي حتى مَطلعِ الفجر" فتقدمْ هذا آخرُ مَسعاي مَعك فأتقدم... وأرى الجهات الأربع بما حوين.

الشمال: حيثُ ينام فيه الثعل بِما سَرق.

الجنوب: تَفيقُ فيه السروات مُتأخرات.

الغربُ: حيثُ تلتقطُ فيهِ البُومة مَصدرَ ثَرثرةِ الصرصار.

الشرق "وهو جهة القلب ": يغمى فيه على الديك من فرط الصياح فلا يبقى حينها من حكاية اللّيلِ الطويلِ غيرَ خط النمل سائراً ومُسافراً في خُطوطٍ واضحة لجهةٍ غير واضحة، تَسقُطُ نَملةٌ، اثنَتان، لا فرقَ عندَهُ، فَشَعبُ النَملِ قاسٍ وعملي، لا يعرفُ الكلَلَ ولا الملل ووظيفَتُه التِكرارُ والإصرار.

"**والنهار إذا تجلّى**" (قرآن كريم)

كرَّ الفَجرُ، وأُتبِعَ شَفقاً ، فَجَلا، مَحقَ بعدما مَحَا، وتَنفسَ ورَاءُه الصُبحُ، فَتنفستُ، ومن بعدهِ (والشمسِ وضُحاها) فاكتَملت ساعتُها دائرةُ الطيرِ من كُلِ جنس، عنادل الصَحوّ، بَلابلُ الشَدوِّ ولِمَن به سَقمُ، قُبّراتٌ تَخاطفن قوتَهُنّ وأجّجنَ مَاءَ الخيالِ، والدوريّ كَعادَته ينفَجرُ أسراباً فَيحيي الأمَلَ بالعملِ، أوّ العمل بالأمل، وكبد من بعد كمد بقلبي ينجلي، فأتحين اللحظة وأنادي:

يا سليلي الحِكمةَ أما آنت الرُجعى؟

قصص قصيرة:

وجوه الحياة

أميمة الناصر

(1) قطار

مئات من الركاب يصعدون القطار الكهربائي.

رجل أعمال ستيني، وضع حقيبته الجلدية السوداء إلى جانبه، وراح في إغفاءة قبل أن يتحرك القطار.

في العاشرة وثماني دقائق صباحاً انطلق القطار.

ثمة امرأة عشرينية تجلس قبالة الستيني، تداعب صغيرها ابن السنوات الثلاث، بينما تطعمه بعض قطع البسكويت المحلاة بالشوكولا.

في مدينة بعيدة تنشغل امرأة خمسينية بتحضير طعام الغداء لزوجها المستقل قطار الساعة العاشرة وثماني دقائق.

في الموعد المحدد توقف القطار الكهربائي.

مئات من الركاب ينزلون.

وحده رجل الأعمال الستيني، بقي في مقعده ميتاً بلا حراك.

المرأة الخمسينية تناولت عشاءها بمفردها بعد أن طال انتظارها، ثم استلقت على مقعدها الوثير لأخذ قسط من الراحة.

(2) حافلة

امرأة شابة أنيقة تقف على ناصية الشارع بوقار.

وضعت يديها في جيبي معطفها الأسود، بينما تسمرت عيناها باتجاه الشارع الرئيس.

كثيرون مروا أمامها؛ رجال وشباب ونساء، جميعهم أمالوا رؤوسهم نحو الوقفة الهادئة والنظارات السوداء الكبيرة التي تخفي عينيها.

نساء على شرفات واطئة، مططن شفاههن وهنّ ينظرن إليها وابتسمن على نحو محيّر.

الشارع الرئيس يضج بالسيارات والحافلات الكبيرة والمارة النزقين الذين يتقافزون من جهة لأخرى.

عجوز يرتشف شايه على مهل أمام متجره، ينظر باطمئنان إلى الحياة التي تسير أمامه بصخب.

حافلة صغيرة لإحدى المدارس تقف تماماً أمام المرأة الشابة.

طفل في الخامسة من عمره يضع حقيبته المزركشة على ظهره، يقفز من الحافلة، تتلقاه يدا المرأة الشابة التي تحتضنه بقوةٍ مطلقة ضحكة نهرية.

تمسك المرأة بيد الصغير وتسير به مبتعدة.

قاصة من الأردن.

(3) **فتى**

السماء تمطر بلا هوادة، الفتى العشريني يتقلب في فراشه في محاولات يائسة كي يغفو.

الريح في الخارج تعبث بأشياء كثيرة. يتساءل الفتى المتعب بسذاجة عن مصدرها. أزاح الغطاء عنه، تدثر بروبه الصوفي وهو في طريقه إلى الصالة الصغيرة.

أسند رأسه على ظهر المقعد في محاولة لجلب بعض النوم، لكن صوت المطر أثاره، ففتح عينيه ملء اتساعهما.

صنع لنفسه كوب شاي كبير، حمله وذهب إلى النافذة العريضة للصالة، أزاح برفق الستائر، فاجأه السواد الشديد ولمعان المطر في الفضاء الممتد أمامه، شرب كوب الشاي عن آخره قبل أن يعود إلى مقعده من جديد.

الفتى العشريني، وعند بزوغ أولى خيوط الفجر، وضع وجهه بين يديه وراح في بكاء شديد.

(4) **خوف**

المرأة الستينية التي تعيش وحيدة، لم تستطع أن تنام كعادتها كل ليلة.

للمرة العاشرة تأكدت من إحكام إغلاق الأبواب والنوافذ. أضاءت كل غرف البيت، وكذلك الحمام والمطبخ.

جلست في الصالة الصغيرة تتابع بلا اهتمام برنامج منوعات سخيف.

رأسها مثقلة بالنعاس.

ترعبها أصوات الأشياء التي لا تدري مصدرها. تقفز مسرعة تتفقد الباب الحديدي ونوافذ البيت الثمانية المقفلة بإحكام.

على بعد خطوات قليلة من بيت المرأة الستينية يسهر شباب الحي على عتبات بيوتهم، يدخنون ويشربون الشاي ويثرثرون.

وفي الشقة المجاورة لها تماما تستقبل جارتها ضيوفا مغتربين، يمدون في السهر حتى بزوغ الفجر.

(5) **نون**

لم تعد هي. أعطبتها الرؤى والخيالات التي تسبح في ذهنها وأمام عينيها الواهنتين. فقدت ذاكرتها وصارت تعبر عن نفسها إما ببكاء مر مبهم أو ضحك غبي أجوف.

في المساء تختلي بنفسها. كثيرون يسمعونها تتحدث إلى الفراغ أو الصور المتماهية في أرجاء غرفتها كما تدعي. لا يقاطعونها. يكتفون بهز رؤوسهم بأسى.

ذات مساء أكدت الأم بحزم وثقة أن البنت مسكونة.

جلس قبالتها. أحضروه من مدينة بعيدة. لم يطرح أسئلة. انشغل سريعاً ببخوره وقراءاته وحركاته القليلة المدربة.

البنت مثقلة بالنعاس والبكاء المحموم.

اقترب منها، نظر في عينيها بقوة وبإصبع السبابة كتب بتؤدة على جبينها حرف النون.

* * * * *

الجو رائق، نسمات هواء عليلة وليل يفرد عباءته ببطء محبب. صوت موسيقا وأحاديث ضاحكة.

البنت تتوسط جمع الأصدقاء، تتجاذب كعادتها أطراف الحديث بحيوية مفرطة.

قصص قصيرة :

أنــا وهــو

◄ عمر المومني

(1)

في العمل

قلت للمدير العام: إن أحمد الناطور لا يصلح للمنصب الذي يشغله، ولا يستحق ما يتيحه له هذا المنصب من امتيازات كثيرة.

فهو بطيء جداً في عمله، تصور أن ملف شركة (الشرق الأوسط) استغرق منه أسبوعاً كاملاً لإنجازه في حين أن موظفاً آخر لو تسلمه لا يحتاج منه لأكثر من يوم أو يومين.

أقنعت عدداً من زملائي بترديد ما قلته للمدير. رجوت بعضهم ورشوت البعض الآخر. وفي النهاية تم لي ما أردت... نقل احمد الناطور إلى قسم آخر واستلمت أنا منصبه. أصبحت أتنقل بالسيارة التي كانت مؤسستنا قد صرفتها له مع السائق.

قال لي المدير: ماذا تم بشأن ملف شركة النسر الأحمر؟ قلت في ثقة: سوف أقدمه لك بعد أسبوعين أو ثلاثة فأنا كما تعلم دقيق في عملي.

(2)

في الشارع

ابن جيراننا عدنان متهور وأرعن؛ لا يكاد يجلس خلف مقود سيارته حتى يظن نفسه عنترة العبسي ممتطيا صهوة الأبجر أو يوري جاجارين يخترق الفضاء بصاروخه النفاث، يشغل آلة التسجيل، ويرفع صوتها ليزعج المارة بضوضائها التي يعتبرها موسيقى حديثة، لا يعبأ بالمطبات، ولا بقواعد المرور، ولا بأنظمة السير. ولا ينسى أن يستعمل كوابح السيارة بصورة مفاجئة لتصدر زعيقها المزعج في الأوقات التي يراها مناسبة؛ والأوقات المناسبة في نظره هي مروره بقرب مجموعة من الشباب أو إحدى الفتيات الجميلات.

ألححت على أبي بعد أن ربح مبلغاً طائلاً في تجارته، كي يستبدل سيارته القديمة بأخرى حديثة.

وكان ما أردت، وأعطاني أبي سيارته القديمة. صحيح أن آلة التسجيل فيها قديمة، لكن صوتها رائع وقوي يصل إلى آذان المارة قبل أن تحاذيهم سيارتي بعشرات الأمتار.

◄ قاص من الأردن.

لكنني أشعر وكأن شرطة السير أعداء لي. وكأن أنظمة السير لم توضع إلا لمضايقتي، وكأنه ليس من حقي جذب اهتمام الفتيات الجميلات بي وإثارة غيرة الشباب مني عندما أدوس كوابح سيارتي بصورة مفاجئة .

(3)

في الصالون الأدبي

كان سلطان جالساً في ركن منزوٍ من صالة منتدى النهضة الثقافي، لكن الأنظار سرعان ما تحولت إليه، عندما بدأ يتحدث عن سقراط وطاغور وإقبال وكولن ولسن ومحمد مندور ومحمد غنيم هلال ومحمد القدمان. أكلتني الغيرة ... وعندما انصرف سلقته بلساني الحاد ألا يكف عن الثرثرة، هل يظن نفسه المثقف الوحيد بهذه الدنيا، هل كل من لاك الأسماء البراقة أصبح ذا شأن في مجال الفكر والنقد، أي شخص يستطيع أن يفعل مثله، يستطيع أن يثرثر ويكثر الهذر. في اليوم التالي ذهبت إلى منتدى النجاح الثقافي، وتعمدت أن أجلس في صدر صالته الكبرى نسيت معظم الأسماء التي ذكرها سلطان البارحة، لأني تذكرت أنه قال شيئاً عن الأدب المقارن فيما يخص أحد المحمدين الثلاثة .

فانطلقت أتحدث وأتحدث وأتحدث. وكان بعض الجالسين يدهشون لما أقول. وكان بعضهم يبتسم ابتسامات غريبة فسرتها على إنها إعجاب بما أقول وأنهم مبهورون مما يسمعونه مني. فهم ولا شك يسمعونه لأول مرة. في المساء عدت إلى بيتي لأحدث زوجتي عن مدى لباقتي وطلاقة لساني وموهبتي الأدبية. فأنا متحدث لبق في زمان الثرثرة والثرثارون .



لوحة للفنان محمد ترك / الأردن

قصتان قصيرتان من الأدب البرازيلي:

باولو كويلو*

ترجمتها عن الإنجليزية: منى حصوة

(1) موقد الجمر

كان جوان موجوداً دائماً في مكان العبادة، لكنه أحس مع مرور الزمن بأن المعلم يكرر الموضوع ذاته في كل مرة، فقرر الامتناع عن الحضور. وبعد شهرين، وفي ليلة شديدة البرودة؛ قام المعلم بزيارته، فقال جوان في نفسه: "أغلب الظن أن المعلم قد جاءني ليحاول أن يقنعني بالعودة إلى الدروس"، فبدأ جوان يبحث في نفسه عن عذر مناسب لأنه كان يعلم بأن ليس بإمكانه البوح بالعذر الحقيقي لغيابه وهو تكرار الدروس الدينية. وبينما جوان يحاول إيجاد العذر. وضع كرسيين أمام موقد الجمر، وبدأ يتحدث عن الجو البارد، ولكن المعلم لم يرد، وبعد محاولات يائسة من جوان لبدء أية محادثة، ظل الاثنان محدقين بالنار في صمت لنصف ساعة. بعد ذلك أمسك المعلم عصاه وأبعد إحدى الفحمات اللواتي لم تبدأن بالاحتراق، ولكن جوان أعاد الفحمة فورًا لأن الحرارة في الموقد بدأت تنخفض لعدم كفاية الفحمات.

"تصبح على خير"، قالها المعلم وهو خارج!

"تصبح على خير وشكرًا جزيلاً لك"، رد جوان!

"لا يهم بريق الفحمة المحترقة، فهي ستفقد حرارتها إذا ما أبعدت عن النار، وكذلك لا يهم كم هو ذكي أو مؤمن أحدنا، فهو سيفقد دفأه وشرارة إيمانه قريبًا إذا ما أبعد نفسه عن جماعته التي ينتمي إليها، أراك في الدرس القادم"، قالها المعلم مغلقاً الباب خلفه.

(2) الإنسان والعالم

كان الأب يحاول أن يقرأ الجريدة، ولكن ابنه الصغير لم يتوقف عن مضايقته، وحين تعب الأب من ابنه، قطعَ جزءاً من الصحيفة يحتوي على خريطة العالم، ومزقه إلى أجزاء صغيرة وأعطاه إلى ابنه قائلاً: هاك شيئاً يمكنك فعله، هذه خريطة للعالم، فأرني إن كنت تستطيع إعادة تكوينها كما كانت من قبل أم لا، ثم عاد قراءة صحيفته وهو يعلم أن ما فعله من شأنه أن يبقي الطفل مشغولاً بقية اليوم، إلا أنه لم تكد تمر سوى خمس عشرة دقيقة حتى عاد الطفل إليه وقد أعاد ترتيب الخريطة!، فتساءل الأب مذهولاً: "هل كانت أمك تعلمك الجغرافيا؟!"، رد الطفل: "لا أعرف هذا الذي تتحدث عنه، كانت هناك صورة لإنسان على الوجه الآخر من القطعة، وحين أعدت بناء الإنسان، أعدت بناء العالم أيضًا".

---

* بابلو كويلو أديب وشاعر برازيلي ولد عام 1947م، بدأ حياته الأدبية كاتبًا للمسرح، وبعد تجاوزه الأربعين بدأ يكتب الروايات، وكانت روايته الثانية (الكيميائي) جواز مروره عالم الشهرة، وبات من أكبر الكتاب المعاصرين، وقد نشرت مؤلفاته في مئة وخمسين دولة، وترجمت إلى أكثر من خمسين لغة، وبيع منها ما يزيد عن ثلاثين مليون نسخة.

** توجد نصوص كتاباته الأصلية في كتبه المتنوعة، وعلى مدونته الالكترونية http://paulocoelhoblog.com

مترجمة من الأردن.

ضبـــــاب

قصة : هيرمان هيسه

ترجمه عن الألمانية : علي عوده

بكرّت في الاستيقاظ صباحاً وعزمت أن أواصل التجوال. كان الطقس بارداً والضباب كثيفاً، حال دون رؤية الطريق. احتسيت القهوة وأنا أحسُّ بالبرد الشديد. دفعت الحساب وأجرة المبيت، وسرت بخطوات طويلة وسط هدوء الفجر المنبلج.

بشغف وبخطوات حثيثة غادرت المدينة والحدائق واقتحمت عالم الضباب الغامض. من المؤثر والمستغرب أن يشاهد المرء دوماً، كيف يعزل الضبابُ الأخلاء والمتجاورين بوضوح عن بعضهم، وكيف يلفّ الأشياءَ ثم يحصرها ويعزلها بصورة قاسية.

يمرّ بك أحدهم على الطريق العام، وهو يسوق بقرة وعنزة أو يدفع عربة أو يحمل حُزمة، وخلفه يهرول كلبهُ وهو يهزّ ذنبه.

تراه قادماً فتلقي عليه التحية، فيشكرك، لكنه بالكاد يعبر من جانبك، فتلتفت وتنظر نحوه، وتتابع في الحال اختفاء ملامحه الغامضة في الظلمة. لا شيء هناك غير المنازل وأسياج الحدائق وأسوار كروم العنب. تعتقد أنك تعرف المحيط بكامله عن ظهر قلب، لكن تعتريك الدهشة، عندما تكتشف، كم هو الجدار ناء عن الشارع، وكم هي الأشجار سامقة والبيوت منخفضة صغيرة. والأكواخ التي اعتقدت أنها متلاصقة متجاورة، هي في حقيقة الأمر متباعدة، فإنك إن نظرت من عتبة البيت إلى البيوت الأخرى، من الصعوبة أن يقع عليها بصرك. وأنت تسمع في الجوار أصوات أناس وحيوانات، لا تتمكن من رؤيتها، يذهبون ويعملون ويطلقون الصيحات.

كل هذا يبدو خرافياً غريباً وغرائبياً، وللحظات تجد الرمزية فيه، وتستشعر الفزع بجلاء.

وكما هي صرامة الأشياء إزاء بعضها والإنسان نحو الآخر، تلتقي خطواتنا للحظات قليلة، تكسب ارتباطنا وجيرتنا وصدقاتنا مظهراً عابراً.

سرت مردداً لنفسي هذه المقاطع:

غريب أن يتجول المرءُ وسط الضباب!

ثمة شجيرات وحجارة منعزلة،

لا تنظر إحداها صوب الأخرى،

مترجم من الأردن.

كلٌّ بمفرده.

العالم بالنسبة لي عامر بالسعادة،

كما أنّ حياتي مشرقة،

الآن، يلفّ الضباب كلّ شيء،

فلم يعد شيئاً مرئياً.

حقيقة، ليس حكيماً،

من لم يُجرب العتمة،

التي تعزله بهدوء وصرامة،

عمّا حوله.

غريب أن يتجول المرء وسط الضباب،

لا أحدٌ يعرف الآخر،

كل بمفرده.

*** هيرمان هيسه :**

من أهم الكتاب الألمان على الصعيدين الألماني والعالمي. حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1946، كما حصل على جائزة السلام للناشرين الألمان عام 1955. تُعبر أعماله عن العالم الداخلي والتحولات النفسية والدراما القائمة بين الروح والعقل وبين العلم والفن. وهو روائي وكاتب قصة قصيرة من الطراز الأول، ومن أهم رواياته المترجمة للعربية رواية "ذئب البوادي".

*** المصـــدر:**

الأعمال القصصية الكاملة لهيرمان هيسه

Hermann Hesse Gesammelte Erzaehlungen/Band/2

الطبعة الأولى، الصادرة عن دار نشر "سوركامب" عام 1982.



لوحة للفنان محمد ترك / الأردن

أينشتين الآخر

مقالة للكاتب الأمريكي: لي سمولين

ترجمها عن الإنجليزية: مصطفى محمود

(1)

ما السبب في صدور المزيد من الكتب عن ألبرت أينشتين؟ لقد احتفلنا منذ سنوات قليلة بسنة الفيزياء في الذكرى المئوية لأبحاثه العظيمة في 1905 ، بما فيها الأبحاث الخاصة بالنسبية والنظرية الجزيئية للضوء. ونشر "أبراهام بيس" في 1982 بالفعل سيرة ذاتية علمية محددة له. فلم يكن من المعروف أن أينشتين لديه حياة شخصية مثيرة تحفل بالعلاقات النسائية، وأنه قد أنجب على الأقل طفلاً واحداً غير شرعي، حتى صدر كتاب "روجر هايفيلد" و"بول كارتر"، "الحياة الخاصة لألبرت أينشتين"، و"دينيس أوفرباي"، "أينشتين في حالة حب" في سنة 1994، 2000 على الترتيب. واستمرت رسائله الخاصة تخرج تباعاً إلى النور، لكن هل في الحقيقة تضيف هذه الرسائل شيئاً إلى الصورة التي رسمها بدقة بالغة "أوفرباي" لشخصية أينشتين؟

يشرح "والتر آيساكسون" في كتابه، "أينشتين: حياته والكون"، أن دراسة أينشتين يمكن أن تكون لها وزن كبير (لأنها) تساعدنا على أن نظل متصلين بتلك القدرة الطفولية على الاندهاش... كما تذكرنا بقصص البطولة لأبطال (العلم)... فهذه السمات... لها ضرورة حيوية لهذا القرن الجديد للعولمة، التي سيتوقف نجاحنا فيه على قدرتنا على الإبداع...

ويشرح بالتفصيل في مقابلة حديثة له مع "توماس فريدمان"، قائلاً: «إذا كان لنا أن نحقق أي تقدم على الصين فسيكون هذا لأننا نشأنا على التمرد، ولأننا كمفكرين نطلق العنان لأفكارنا بدلاً من محاولة أن نكبح جماح تعبيراتنا»(1).

كان اختلاق العواطف النبيلة ومحاولة إيجاد المبرر والتأكيد المستمر على المصداقية هو الذي ينعش في مجمله الأساطير المنسوجة حول العلم وأبطاله. لكن ما الذي يمكن أن يفعله هذا مع شخصية فعلية وحياة واقعية لإنسان حقيقي، تصادف أن أصبح أهم عالم فيزياء منذ مائتي عام؟ لا شك في أن أية محاولة لفهم ماهية أينشتين وما الذي قام به فعلاً، يعوقها ويحجبها عن الأنظار ستار الدخان الكثيف الذي أطلقه منفذو وصيته وزملاؤه وكاتبو سيرته الذاتية، وربما أيضاً أينشتين نفسه. فأسطورة

◄ مترجم من الأردن.

أينشتين تصوره لنا كعجوز حكيم، مهرج من الهيبيز طويل الشعر، لا يرتدي جوارب، يدمدم بكلمات مبهمة بطريقة توحي بأنها قادمة إليه من العالم الآخر. وبالصورة التي يصفها "آيساكسون":

"وإضافة إلى هذه الهالة التي تحيط به كان يتميز بإنسانية بسيطة. فقد كان أمانه الداخلي مستمداً من نوع من الإنسانية التي اكتسبت قدسيتها من الطبيعة. وقد استطاع أن ينفصل وينعزل عن المقربين منه، لكنه كان يفيض تجاه الجنس البشري بمودة حقيقية وشفقة حانية".

ويصف هذا، بالتأكيد، الدور الذي ربما اختار أينشتين العجوز أن يلعبه عن طيب خاطر، في مواجهة الحملة العنيفة للشهرة والمسئولية. لكن ما كان يصفه "آيساكسون" هو دور أينشتين ولم يكن يصف الإنسان. فمن كان الشخص المتخفي خلف هذا الدور، وماذا كانت مبرراته التي حببت له لعب دور الحكيم العاقل؟

ومن بين الكتب الجديدة يتميز كتاب "جورجين نيف"، "أينشتين: قصة حياته"، بأنه الأكثر حيوية. لقد حقق نجاحاً كبيراً في ألمانيا، وبمقدور المرء أن يدرك السبب. فقد جاء في صورة سردية رشيقة، كما أن تنظيم كتابه غير تقليدي، إذ إنه جاء مرتباً وفقاً للموضوع بدلاً من الترتيب الزمني بالإضافة إلى هوامش جانبية ترتبط بالعلم الحالي، ويحكي عن الصورة المرتبطة بحياة أينشتين. إن "نيف" لا يخشى التمحيص في شخصية الرجل الذي يقف خلف الأسطورة، حتى لو لم تكن فرضياته مقنعة، وفي الوقت نفسه، يخبرنا "نيف" أيضاً بالقصة البطولية للتلميذ الموهوب التي استخدمها مشروع أبحاث أينشتين في جدولة وإصدار مجموعة أبحاث أينشتين التي كافحوا من أجلها، وتتبعوها قضائياً، وتملقوا منفذي الوصية والعائلة من أجل أن يتحصلوا على الرسائل والوثائق التي احتاجوها لأداء وظيفتهم.

لقد انطلق المشروع في سنة 1986، تحت رعاية مشتركة من مطبوعات جامعة برينستون والجامعة اليهودية الواقعة في القدس. وكما يشرح "نيف"، فإن منفذي الوصية "أوتو ناثان" و"هيلين دوكاس"، قد جعلا الحياة أكثر صعوبة أمام أي فرد يحاول أن يصل إلى ما يقرب من 42 ألف بند أو موضوع من الموضوعات المفهرسة في الأرشيفات... من ثَمَّ فإنه لم يكن غريباً أن اختفت الأوراق الهامة... ومن غير المعروف على وجه اليقين عدد الوثائق التي أُخذَت من ممتلكات أينشتين بعد موته. ومع ذلك، فلا مجال للشك في أن الوثائق والمستندات التي تلقي الضوء على الجوانب غير المحببة في حياة أينشتين، على الأقل من وجهة نظر الأوصياء والأمناء على وصيته، قد تم استبعادها.

وبناءً عليه، فإن المجهودات التي بذلها الباحثون المرتبطون بمشروع وثائق أينشتين ـ القائم الآن في معهد كاليفورنيا للتكنولوجيا ـ قد بدأوا فقط مؤخراً يتوصلون إلى فهم ناضج لشخصية أينشتين وعمله. فأي فرد يريد حقيقة أن يعرف أينشتين، لا يستطيع أن يفعل سوى أن يغوص بنفسه في الكتب والأبحاث الصادرة عن مشروع أبحاث أينشتين الذي صدر مؤخراً في عشرة مجلدات من المراسلات والكتابات التي تغطي الفترة من مرحلة شباب أينشتين حتى سنة 1920.

أما القراء الأقل تطلعاً، ممن يريدون مقدمة لقصة أينشتين تأخذ في الاعتبار كل الاكتشافات الأخيرة من الرسائل مرتبة وفقاً للطريقة التقليدية على حسب

الترتيب الزمني، سيجدون في السيرة الذاتية التي رتبها "آيساكسون" ما يستحق القراءة. إلا أنني وجدت أن الترتيب بالصورة التي وضعها قد أفسده محاولاته غير المقنعة من أجل أن يؤكد لنا أنه لا حاجة بنا إلى أن نهتم اهتماماً زائداً بالحواشي الوعرة لأينشتين. فعلى سبيل المثال، يجاهد "آيساكسون" لكي يؤكد لنا أن انتقادات أينشتين لميكانيكا الكم التي جعلته ينفصل عن النظرية التي ظن معظم زملاؤه أنها كانت التقدم الأعظم في هذا العصر، أذهلت منذ تصميمها الكثير من العلماء الذين استمروا يناقشون تلك القضايا ويدرسونها.

يؤكد "آيساكسون" لنا أيضاً أن انزعاج أينشتين من "المكارثية" كان "مبالغاً" فيه، لأنه "بمجرد سريانها، صححت الديمقراطية الأمريكية من نفسها، كما كان يحدث دائماً... إذ إن أينشتين لم يعتد على النظم التي تصحح نفسها ذاتياً... ولم يقدر تقديراً تاماً الكيفية التي كانت عليها مرونة الديمقراطية الأمريكية وتغذيتها للحرية الفردية". لماذا يشعر "آيساكسون" بضرورة أن يؤكد لنا أننا لا نحتاج أن نأخذ وجهات نظره السياسية للموضوعات جدياً بصورة كبيرة؟

(2)

إن المشكلة التي يواجهها أي باحث في السيرة الذاتية هي أن دراسة أينشتين مازالت تحفر لنفسها مساراً يبتعد كثيراً عن الدرب الذي سارت عليه صناعة الأسطورة لعدة عقود. ففي الوقت الذي يسهل فيه استخراج صورة شخص ما حقيقي من الكتب الحديثة، فإن الأمر يستلزم هنا بعض الجهد، حيث إن الكتاب أنفسهم مازالوا يبدون خوفاً عظيماً من هذه الصورة الحقيقية، ويقبلون بسهولة أن يضعوا صورة معقمة ومروضة للشخصية القوية العدائية والروح الجامحة التي كان عليها العالم العظيم في الذاكرة الحية. ومن أجل تفكيك الشخصية من الأسطورة، يمكننا أن نبدأ بأجزاء من الأسطورة - الشخصية والعلمية - غير المتناسقة والتي يصعب تصديقها.

في البداية، لم يكن أينشتين الشاب الذي صنع الاكتشافات العظيمة المرتبطة باسمه، لم يكن هو أبداً ذلك الحكيم اليافع بالوصف المعروف عنه خلال السنوات التي قضاها في "برينستون". فقد كان المعاصرون له يرونه متعجرفاً، متشدداً بتعسف، يتميز بجاذبية آسرة، حسن المظهر، مناوراً، أنانياً في علاقاته مع النساء، ومع أطفاله، وصداقاته وموسيقاه. وصفه أحد زملاء الدراسة على النحو التالي:

"واثق من نفسه، ترتد قبعته المصنوعة من اللباد للخلف على شعره الكثيف الأسود، يسرع الخطى بحيوية وطاقة إلى أعلى وإلى أسفل، وربما كنت أقول عنه، مجنون ذا روح متأججة لا تهدأ، روح تحمل العالم كله بين طياتها. لا شيء يمكنه أن يفلت من نظراته الحادة المتفرسة لعينيه البنيتين اللامعتين. وكل من يقترب منه يقع في الحال تحت تأثير التعويذة السحرية لشخصيته الفائقة. إن الالتواء الساخر المرتسم بالأحرى على فمه بالكامل مع بروز شفته السفلى لم تكن تشجع الأشخاص المحافظين على أن يصادقوه. وفي عدم مبالاته بالتقاليد، كان موقفه تجاه العالم هو موقف الفيلسوف الضاحك الذي يتهكم على أي موقف، ويجلد بسخريته اللاذعة أي مغرور".

كتب "دافيد ريخنشتين" عالم الكيمياء الطبيعية الشاب الذي عرف أينشتين في زيورخ، يقول: "إن أينشتين يستطيع أن يعبر عن مقته الشديد، ويقدر على التحليق في

انفعالاته، ويصبح متعصباً، أو حتى ظالماً". ويشير أينشتين في محاولة مكتوبة نادرة عن استبطان أفكاره ومشاعره إلى "تنكره المفرط في حساسيته على أنه لا مبالٍ".

لقد عبر أينشتين عن ازدرائه الشديد لأي شخص في السلطة، ومن المحتمل أن هذا قد أساء إلى مهنته. وبعد مقالات متبادلة مع «بول درود»، وهو طالب غير معروف حاول دون جدوى أن يشير إلى خطأ في العمل ارتكبه البروفيسور، كتب أينشتين يقول:

«إنه برهان جلي على حقارة قائله، حتى أنه من غير الضروري أن أضيف تعليقاً. من الآن وطالع لن ألتفت إلى مثل هؤلاء الناس، بل سوف أهاجمهم بدلاً من ذلك دون رحمة في الصحف، بالشكل الذي يستحقونه».

إن السؤال الذي يحتاج إلى إجابة، على الرغم من أنه لا أحد من كاتبي السير الذاتية قد أجاب عنه، هو كيف تحولت هذه الغطرسة والكاريزما تحولاً حاداً بحيث أصبح حكيماً روحانياً، حتى قيل إنه "شعار... للكائن الإنساني الناضج والمفكر". فالرجل الذي كان ذات مرة يُنظر إليه كصبي عنيد، أصبح محط الإعجاب لكونه وديعاً. فكيف حدث ذلك؟ هل أصبح أينشتين مروضاً بعد مواجهته تراجيديات سياسية وشخصية، أو هل شخصيته الجديدة، كما اشتبه في ذلك "أوفرباي" و"نيف"، كانت في جزء منها على الأقل تمثيلاً؟ وكما كتب "نيف"، فإن "أينشتين العبقري المنعزل، كان في جزء منه إبداعاً من صنعه الخاص".

اعتاد "بيتر بيرجمان" الفيزيائي الذي اشترك مع أينشتين في "برينستون" أن يُقَيّم رد فعل أينشتين لمقاطعة مسيرتهما مرة أخرى من أحد الغرباء الذي أراد أن يقابل الرجل العظيم. فتحدث أينشتين معه بمنتهى الود والبشاشة، ولكن حينما رحل هذا الشخص، علق بقوله: «حسناً، لقد رحل ثقيل الظل، خطوة لا ترجعه».

إن الدليل على أن حكمة أينشتين الروحانية كانت على الأقل استراتيجية واعية في جزء منها، نجده في رسالة بعث بها في ربيع 1915 إلى صديقه الحميم "هنريك زانجر"، الطبيب الذي قابله في "بيرن"، وشرح في هذه الرسالة كيف كان يحافظ على هدوئه ويتحكم في أعصابه حينما كان أصدقاؤه في برلين 1951 يتقدون حماساً في سعيهم للحرب:

"إنني دائماً أمضي في اتجاه الخير الذي يحتل نسبة 20 % من وعيي. وهذا الشيء من السهل تحقيقه حينما لا تكون مبالياً بمشاعر أعز الزملاء المقربين لك من البشر. لكنك لا تكون أبداً غير مبالٍ بهم بالقدر الذي يستحقونه".

وشرح بعد ذلك ما كان في الواقع مهماً بالنسبة له: "إنني أعيش منسحباً تماماً، ومع ذلك فأنا لست منعزلاً، ويرجع هذا إلى الاهتمام الذي توليه لي ابنة العم (حبيبته إلزا) التي كانت هي من سحبتني إلى برلين".

إن رسائل أينشتين تظهر في الحقيقة أنه يمتلك قدراً كبيراً من الحساسية لمشاعر الناس الآخرين. وهنا في رساله أوردها "آيساكسون" يتضح كيف حل الخلاف العميق مع عالم الرياضيات العظيم "دافيد هيلبرت" حول مصداقية أي منهما في معادلات النسبية العامة في ديسمبر 1915:

"لم تكن المشاعر صافية فيما بيننا، وهو السبب الذي

لم أكن أريد أن أحلله. لقد قاومت الشعور بالمرارة المرتبط بهذه الأحاسيس وأفلحت في هذا تماماً. فمن العار على زميلين حقيقيين خلصا نفسيهما إلى حد ما من هذا العالم المهترئ، ألا يمنحا بعضهما البعض السرور المتبادل".

وها هو، مرة أخرى، في سنة 1911 في رسائل يذكرها "آيساكسون"، يكتب إلى "ماري كوري" ليعبر لها عن تعاطفه معها خلال الفضيحة التي تفجرت عند الكشف عن علاقتها مع رجل متزوج:

"لا تضحكي لكوني أكتب إليك بدون أن يكون لدي أي شيء له معنى أقوله. بيد أنني غاضب جداً من الطريقة الأساسية التي تجرأ بها العامة في إقحام أنفسهم في شئونك، ومن ثَمَّ فإنني يتعين علي في المطلق أن أجد مخرجاً لهذه المشاعر. إنني مرغم على أن أخبرك مقدار إعجابي الشديد بفكرك النير وحصافتك وأمانتك، وبأنني اعتبر نفسي محظوظاً أن كان لي شرف التعارف الشخصي معك في "بروكسل". إن أي شخص لا يعد نفسه ضمن هذه الزواحف، هو بالتأكيد شخص سعيد، الآن كما من قبل، إننا نحمل فيما بيننا المشاعر التي لديك...".

من الواضح أن المفتاح المحتمل لشخصية أينشتين يكمن في المنطقة الواقعة ما بين الكيفية التي رأته بها النساء والكيفية التي رآه بها الرجال. فقد شكا الرجال في حياته، أصدقاؤه وأبناؤه، من انفصاله اللامبالي. وكتب عالم الفيزياء "ماكس بورن" يقول: "بالرغم من كل مودته ونزعته الاجتماعية وحبه للإنسانية، فقد كان مع ذلك منفصلاً كلياً عن محيطه والبشر الذين يضمهم هذا المحيط". لكن النساء رأين فيه "مظاهر الرجولة الآسرة من النوع الذي يثير الفوضى المدمرة في مطلع القرن... إن النصف الأسفل من وجهه ربما ينتمي إلى شخص شهواني وجد الكثير من الأسباب التي تدعوه إلى أن يحب الحياة". وهناك الكثير من الشواهد من قصص العلاقات النسائية التي استمرت إلى مرحلة متقدمة من عمره، وكذلك الرسائل بينه وبين نسائه، هؤلاء النسوة اللواتي ظللن يجدنه جذاباً.

وخلال حياته، فإننا نرى في الحقيقة مدى أهمية النساء اللواتي ارتبطن به. فقد بدأ زواجه الأول في سنة 1903 من "ميليفا ميريك"، عالمة الرياضيات الصربية، كمشاركة بين طالبين زميلين وخليلين. لقد خاطر في هذه الزيجة بقدر كبير من علاقاته، بما في ذلك علاقته مع والديه. وحينما كانت تسوء الأمور في حياته الزوجية كان يتحمل الاستمرار فيها من أجل مصلحة أطفالهما، ولكنه ضحى بهذا كله من أجل حب جديد، حبه لابنة عمه "إلزا أينشتين". وقد كلفه هذا الحب غالياً في علاقاته بأبنائه، كما كتب إلى "إلزا" يقول:

"لقد حملت هؤلاء الأطفال مرات لا تحصى، وطفت بهم نهاراً وليلاً، أهدهدهم وأضعهم في مهدهم، ألعب معهم، أضاحكهم وأمازحهم. لقد اعتادوا أن يصرخوا من الفرحة حينما آتيهم؛ حتى أن الصغير فيهم يهلل حين يراني حتى الآن لأنه مازال أصغر من أن يستوعب الموقف. الآن سوف يذهبون إلى الأبد وقد شُوِّهت لديهم صورة أبيهم".

إن ما اكتسبه من هذه التضحية لم يكن مجرد الحياة مع "إلزا"، بل الحياة مع مجموعة من النساء، بداية من ابنتي "إلزا". اللتين كان على ما يبدو يرتبط بواحدة منهما. وبعد عقد من الزمان، أضاف "هيلين دوكاس" التي لم تصبح فقط مساعدته الشخصية، بل صارت واحدة من نساء بيته. وفي السنوات التي تلت ذلك ضمت

هذه الدائرة من النساء أيضاً شقيقته الحبيبة "ماجا" التي تركت مع واحدة من بنات "إلزا" زوجيهما، لتعيشا حياتهما مع أينشتين. لكن هذا الحشد من النساء في منزله ما كان ليكفيه، لأنه كان يبدو أن "إلزا" لا تتدخل في صداقاته الكثيرة - الجنسية وغير الجنسية - مع النساء في برلين.

وربما تشير قصص أينشتين والأخريات إلى نوعية الرجل الذي يشعر بالراحة بصحبة النساء وينشغل بهن أكثر من أي شيء. وعند القراءة عن علاقاته معهن، يدفعنا هذا إلى السؤال عما إذا كان هناك مكون جنسي لبعض الأنواع من الإبداع العلمي والرياضي.

إن هذه الاحتمالية تناهض النموذج الأولي الذي يقضي بأن العلماء والرياضيين يميلون إلى أن يكونوا أنماطاً غير مهذبة، غير متصلين بأجسادهم. وربما أن الفكرة عن العلماء كأناس منعزلين لا يهتمون بالماديات تكون مقبولة بشكل لا يقبل النقد، لأنها تدعم الفكرة القديمة عن أن العقل والجسد كينونتان منفصلتان. فالبعض ربما يفضل أسطورة "ستيفن هوكينج" التي قد يبدو فيها أنه رجل ليس له جسد للتحدث عنه، يتصل فقط بالكون (من خلال الدعم اللازم من فريق من الممرضات والطلبة الذين نادراً ما يرد ذكرهم)، أكثر مما يمكن الاعتقاد في أسطورة أينشتين الذي يغوي النساء المميزات في مجتمع برلين في مركبه الشراعي، أو «إيروين شرودنجر» الذي يخترع ميكانيكا الكم أثناء ممارسة الجنس في نهاية الأسبوع مع عشيقته، ويظهر فيما بعد في ستوكهولم ليتسلم جائزة نوبل مع كل من زوجته وعشيقته.

(3)

إن التناقضات في أسطورة أينشتين هي تناقضات هامة، ولا ترجع أهميتها إلى التناقضات في حد ذاتها، بل لأنها تشير إلى تعارضات في إدراك تراثه العلمي، وهي التعارضات في الإدراك التي يقع فيها الأناس العاديون والعلماء على حد سواء. وفي تناظر مع هذه التناقضات الظاهرية بين شخصيتي أينشتين الشاب والعجوز، والحكيم الروحاني والرجل الغارق إلى شوشته مع النساء، يمكننا أن نجد في الكثير من الكتابات الحديثة عالمين اثنين يسميان أينشتين. فـ"أينشتين" المبكر، وفقاً للأسطورة، كان صفيقاً وثورياً. وكان تفكيره مرتبطاً بشدة بالعلم التجريبي والممارسة الهندسية. لقد كانت أسطورة حدسية تركزت في البحث عن المبادئ العامة، وتحققت بأقل جهد ووظفت مجرد الحد الأدنى من الرياضيات.

علاوة على ذلك، وكما يبين "بيتر جاليسون" بصورة قاطعة في كتابه الصادر في 2003، "ساعات أينشتين، خرائط بوينكير: إمبراطوريات الزمن"، فإن أينشتين الشاب قد طور علمه بينما كان متصلاً عن قرب مع تكنولوجيا زمنه. فقد كان والد أينشتين وعمه رجلي أعمال في مجال التقنيات العالية التي كانت تعني في هذه الأيام أنهما يشاركان في أعمال كهربة المدن. وتعامل في مكتب براءة الاختراعات في كل يوم مع أحدث التكنولوجيا التي ارتبط البعض منها بمسألة تعريف الزمن وتأسيس الآنية. إن مشكلة الساعات المتزامنة في أماكن متباعدة التي تؤدي إلى تعريف الزمن الآني هي لب نظرية أينشتين للنسبية الخاصة في 1905. فمن "جاليسون" نحن نتعلم أن المشكلة نفسها كانت مشكلة قاطعة من أجل تنسيق جداول

السفر بالسكك الحديدية، وبصورة أكثر عمومية من أجل تأسيس النظم القومية والعالمية للزمن، ونعرف منه أن أينشتين بالمثل قد اختبر الاختراعات المتعلقة بهذه المشكلة في عمله بمكتب تسجيل الاختراعات السويسري.

وكان عمل أينشتين التالي الذي بدأ في العشرينيات من القرن العشرين مختلفاً تماماً. لقد كان هو تقريباً البحث العشوائي عبر قوائم المعادلات الرياضية غير المصقولة أو غير الدقيقة، على أمل عبثي لاكتشاف صيغة موحدة للقوى الطبيعية المختلفة، بما فيها الجاذبية الأرضية والجزيئات الدقيقة الأساسية. وإنني أتفق مع "نيف" أن هذا العمل كان "يفتقر إلى شيء ما قد خدمه في السابق بصورة جيدة في مناسبتين: افتقر إلى المبدأ...... وافتقر أيضاً إلى أي أساس تجريبي". ونقلاً عن "دانيش هوفمان"، أحد مساعديه، "إن البحث لم يكن شاقاً جداً مثل تلمس الطريق في ظلام أدغال الرياضيات في ضوء غير كافٍ من خلال الحدس الطبيعي". وقد كتب إليه الفيزيائي صاحب النقد الحاد، "وولفجانج باولي"، في سنة 1929، يقول: "كل ما تبقى... هو أن أهنئك (أو هل من الأفضل القول: أعبر عن تعازيَّ؟) لتحليقك عالياً إلى الرياضيات البحتة".

إن الكثيرين من علماء الرياضيات والفيزياء ينجزون بالفعل أفضل أعمالهم في شبابهم. لكننا نرى في عمل أينشتين الأخير شيئاً ما يتجاوز أكثر بكثير الشيء المألوف. إنه يبدو كما لو أن "ثولونيوس مونك" أو "جون كولتران" قد تحولا إلى تأليف قطعة موسيقية من اثنتي عشر نغمة غامضة. فكيف تحول أعظم عالم فيزياء منذ نيوتن إلى لاعب فاشل لألعاب الرياضيات؟ إن كُتّاب السيرة الذاتية كلهم يسألون هذا السؤال؛ ولا أحد يعطي إجابة تبدو لي عن بعد مقبولة باعتباري عالم يعمل في المجال.

إن القضية الأساسية في تقييم السنوات الأخيرة لأينشتين هي قناعته بأن ميكانيكا الكم لا يمكن أن تكون صحيحة. وعلى الرغم من أنه كان في سنة 1905 أول من عَرَّف الحاجة إلى فيزياء كمية جديدة، إلا أنه انشق بقوة عن وجهة النظر التي تقضي بأن فهمنا للظاهرة الكمية قد اتخذ صورته النهائية عن طريق اختراع ميكانيكا الكم في 1926 و 1926. وقد جادل على وجه الخصوص بأن ميكانيكا الكم بينما هي تزودنا بتنبؤات تتفق مع التجارب، لكنها لا تقدر على أن تزودنا إلا بوصف غير مكتمل وتقريبي للظاهرة على مستوى الذرة. وكان اعتراضه يقوم جزئياً على أساس الحقيقة التي تقول بأن ميكانيكا الكم تعطينا فقط تنبؤات إحصائية لما يحدث على وجه التحديد في العمليات الذرية الفردية. إذن بالنسبة له، ميكانيكا الكم كانت في أفضل الأحوال خطوة مؤقتة على الطريق إلى النظرية الصحيحة للكمياء الذرية. إن الدافع الرئيسي لبحثه من أجل نظرية ميدانية موحدة كان هو اعتقاده بأنها يمكن أن تفضي إلى هذه النظرية الصحيحة. إنه لم يكن بمفرده؛ فيما بين المخترعين للفيزياء الكمية، فـ"لويس دي بروجلي" و"إيروين شرودنجر" وآخرون شاركوه في شكوكه حول النظرية.

وعلى حسب وصف "فريمان دايسون" في هذه الصفحات، فإن أينشتين كان قائداً لجيل من الثوريين، كل فرد منهم "كان لديه نظرية مجنونة اعتقد أنها ستكون المفتاح إلى فهم كل شيء" (2). ومَثَّل أينشتين، بعض اللاجئين الأوروبيين من زملائه أمثال "كورت

جيدل"، المدخل الفلسفي العتيق للعلم الذي كان يقوم على محاولات للتفكير بشكل جذري حول الأسس التي تنبني عليها الحقيقة مثل طبيعة المكان والزمان والسببية. ومع ذلك فقد وُجد في أمريكا جيل جديد من المحافظين الذين كان "دايسون" يعد نفسه واحداً منهم. وكما رأى "دايسون" الأمر:

"إن الثوريين القدماء... اعتقدوا أن الفيزياء تحتاج إلى ثورة جذرية أخرى مثل الثورة الكمية... بينما الشباب من أمثالي كانوا يرون أن كل هؤلاء الرجال الكبار المشاهير يرتكبون بأنفسهم حماقات كبرى، وهكذا، فقد صرنا نحن المحافظين".

لقد كانوا محافظين لأنهم اعتقدوا أن الثورة قد انتهت، وأن مهمتهم هي أن يطوروا تطبيقات الفيزياء الكمية التي أخذوها على أنها الميراث الأول للثورة. فكتب "دايسون" يقول: "إن الأفكار الفيزيائية كانت في الأساس صحيحة". إن معاصريه لم يحتاجوا أن يبدأوا ثورة أخرى. لقد احتاجوا فقط أن يأخذوا النظريات الفيزيائية القائمة ويرتبوا التفاصيل. لقد ساعدتهم في المراحل الأخيرة من الترتيب. وكانت نتيجة جهودنا هي النظرية الحديثة في الكهروديناميكية الكمية، النظرية التي تصف بدقة الطريقة التي تتصرف بها الذرات والإشعاعات.

لكن بالنسبة لأينشتين والآخرين الذين لم يقبلوا بميكانيكا الكم، الثورة لم تكن قد انتهت بعد. ومع الزمن، انتقل أينشتين إلى برينستون في 1933، فهو كان بالفعل قد انفصل عن الطرق التي يسلكها معظم زملائه. وكنتيجة لذلك، وعلى الرغم من أن كل التطورات اللاحقة لفيزياء القرن العشرين كانت تقوم بالكامل على عمل أينشتين المبكر، فإنه يمكن القول أيضاً إن أينشتين لم يترك ميراثاً يُذكر من عمله في برينستون في إطار المجتمع العلمي. فوجهات نظره الأخيرة لم تؤخذ في معظمها مأخذ الجد، وحتى هؤلاء ممن اتبعوه وعملوا معه خلال تلك الفترة لم يبزغ نجمهم. إن معظم مساهماته الهامة من بين المساهمات كلها، هي في الحقيقة النسبية العامة ـ التي طورها فيما بين عامي 1909 و1915 والتي جاءت في أعقاب عمله المبكر عن النسبية الخاصة ـ قد تم تجاهل معظمها من الثلاثينيات إلى الستينيات من القرن العشرين، حيث ركز الفيزيائيون على المجال الموسع السريع لتطبيقات النظرية الكمية.

في الزمن الذي مات فيه "نيوتن" امتلأ المجتمع الملكي بالـ"نيوتنيين". لكن بعد موت أينشتين في 1955، كان يعني أن تقتدي بأينشتين أن تكون في وضع مهمش دون جدال في عالم الفيزياء، إذا ما كان المقصود أن من يتبع أينشتين هو شخص ما يتفق مع أكثر قناعات أينشتين وبالتالي يتناول الفيزياء بالأسلوب نفسه الذي يتناولها به. إن السؤال الكبير الذي يتوقف عليه أي تقييم لفترة أينشتين الأخيرة، هو ما إذا كانت وجهات نظر أينشتين الأخيرة صحيحة أم لا. إن أقل ما يمكن أن يقال هو إنه يوجد مجال كامل مخصص الآن للأسئلة المثارة التي تتعلق بالجوانب المضادة للحدس لميكانيكا الكم تسمى أسس ميكانيكا الكم. ويتفق معظم الخبراء على أن الأسئلة التي أثارها أينشتين لم تحل بعد، وأن جزءاً لا يستهان به منها تثير الشكوك في أن وجهة نظر أينشتين في النهاية بأن ميكانيكا الكم هي مجرد خطوة على الطريق إلى النظرية الصحيحة، سوف تتحول إلى أن تكون صحيحة.

وبالرغم من ذلك، فإنه بالنسبة لمعظم كتاب السيرة الذاتية لأينشتين الذين كانوا إما غير متخصصين في الفيزياء أو مثل "بيس" متخصصين تخصصاً دقيقاً في الفيزياء الجزئية في المعسكر السائد للنظرية الكمية، فإن السؤال قد أُقفِل. فبالنسبة لهم كان واحداً من أعظم العلماء في التاريخ على الإطلاق على خطأ بالكامل فيما يتعلق بحقيقة نظرية بدأ هو في تطويرها. ويتساءل "آيساكسون": "إذن ما الذي جعل أينشتين يتنازل عن الطريق الثوري للثوريين الشبان ويشرع في نسج شرنقة دفاعية؟". إن الحقيقة البسيطة هي أن أينشتين لم يتنازل عن شيء، لأنه كان لديه أفكار معارضة واعتراضات أساسية على النظرية الكمية.

(4)

ومن قبيل التناقض، يظهر أن أسطورة أينشتين ربما قلصت من النفوذ الذي كان يتمتع به. ومن أجل أن نفهم كيف حدث هذا والسبب فيه، ينبغي أن نسأل من الذي استفاد من التقليل من شأن ميراث أينشتين من أعظم عالم في القرنين الأخيرين إلى المهرج اللطيف الحكيم في التصور العام.

أولاً وقبل الجميع حصد الفائدة منفذو وصيته. فهم رأوا دورهم ينحصر في التأسيس لتراث واحد من أعظم العلماء في التاريخ. لكن الرجل نفسه كان مرتبكاً. فهو قد دعم من الناحية السياسية قضايا مثل الاشتراكية والسلام والمساواة العرقية، وهي القضايا التي كانت تلقى الاهتمام في أمريكا في سنة 1955 حينما مات. على الهامش أو أسوأ. فقد كان مشهوراً يحظى بالإعجاب كصهيوني، لكن الحقيقة كانت أكثر تعقيداً. لقد كان منحازاً في صف إيجاد وطن قومي للاجئين اليهود، لكن، في التصريح الرسمي ربما يعارض الكثيرين من الصهاينة، وهو أيضاً قد كتب إلى "حاييم وايزمان" في سنة 1929 يقول: "إذا تحتم علينا أن نظل عاجزين عن أن نجد طريقة للتعاون الشريف والمواثيق النزيهة مع العرب، فإننا لا نكون قد تعلمنا شيئاً على الإطلاق من 20 ألف سنة عانينا فيها". وحينما رفض العرض الذي قُدم له لرئاسة إسرائيل في سنة 1953، قال: "إن علاقتي مع الشعب اليهودي أصبحت أقوى روابطي الإنسانية". لكنه أيضاً أخبر ربيبته، ابنة زوجته، "مارجوت": "إذا أصبحت رئيساً فربما أقول للشعب الإسرائيلي أشياءً لا يحبون سماعها".

إن ارتباطات أينشتين السياسية كانت تشكل عائقاً حتى لمدير معهد الدراسات المتقدمة، الذي عاني معاناة كبيرة في تطويع العالم الشهير من أجل برينستون. لقد كان يقيم ولائم الاستقبال ويرفض الدعوات . بما فيها دعوة لزيارة روزفلت في البيت الأبيض. بدون أن يستشير الرجل الذي كانوا يتوجهون إليه بالدعوة. وكان أينشتين مضطراً للتهديد بالاستقالة من المعهد من أجل تلقي البريد الخاص به.

وكانت أيضاً حياة أينشتين الشخصية البوهيمية الجامحة تشكل عائقاً، استجاب له منفذو الوصية، كما جاء في ملاحظات "نيف"، بإتلاف الوثائق وتقييد الحصول عليها. حتى إن المنفذين لجأوا إلى المحاكم ليمنعوا ابن أينشتين من نشر الرسائل بين والديه، وهي الرسائل التي وصلت إليه عن طريق أمه. وكانت النتيجة هي أن الحقائق الأساسية حول فوضى الحياة الشخصية لأينشتين كانت مخفية قبل هذه الرسائل التي وصلت مؤخراً إلى أيدي الباحثين في السنوات القليلة الأخيرة.

في الحقيقة كان ما في هذه الرسائل أبعد من أن تتكشف عنه فضيحة كما كان يخشى ربما منفذو وصيته. وفيما عدا ذلك فقد كانت رسائله عادية؛ فلم تكن زيجتاه تختلفان كثيراً عن زواج الكثير من المبدعين هذه الأيام. فكم مرة تزوج زميل من زميلته في الكلية فقط لتنهار العلاقة في مواجهة التباين المهني وضغوط تنشئة الأطفال؟ وكم عدد من عانوا من مصاعب الطلاق دون أن يكتبوا بعض الرسائل الغاضبة التي ربما لن يريدوا أن يروها منشورة؟

إن زملاء أينشتين من العلماء ربما كسبوا أكثر من تأسيس أسطورة له شَرَّفَته لكنها صرفت الانتباه عنه. فخلال السنوات التي قضاها كبروفيسور ومدير معهد فيزياء كايزر فالهيلم في جامعة برلين حتى سنة 1933، كان أينشتين عقبة كؤود لهؤلاء الذين سعوا إلى تأسيس ميكانيكا الكم كنموذج لا يرقى إليه الشك في الفيزياء الجديدة. ويرجع هذا إلى أن مجادلاته كانت هي الأصعب في الرد عليها بسبب مركزه الذي لا ينازع باعتباره شخصية المفكر المهيمن على العلم في القرن العشرين، والشاغل لأرفع منصب لما كان هو في زمنه رأسمال العلم.

لكن بمجرد انتقال أينشتين إلى معهد الدراسات المتقدمة في برينستون، لم يعد يُنظر إليه بعد ذلك على أنه الشخصية الرائدة فيما بين العلماء. لقد كان انشقاقه عن ميكانيكا الكم ومقاربته الفلسفية الكلية للبحث العلمي عائقاً أمام زملائه الأمريكيين الأصغر. فبينما كانوا ربما سعداء لوجود الأستاذ الكبير كنصب تذكاري لريادة أمريكا ولسيادتهم، لكنهم لم يكونوا مهتمين كثيراً بما يمكن أن يعلمهم أينشتين عن كيفية الأداء العلمي. ولقد أظهر أينشتين في الحقيقة اهتماماً قليلاً بشأن الاكتشافات التي كانت تستثير اهتماماتهم إلى أقصى درجة، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أنهم كانوا يعبرون عنها بلغة ميكانيكا الكم التي لم يكن يعتقد فيها. كان الحل يكمن في رفع أينشتين إلى مرتبة الحكيم، فيلسوف روحي لبرينستون، وبعد ذلك لا يكون من الضروري أن يؤخذ بصورة جادة. وفي الحقيقة، إنه فيما عدا مساعدين له أو ثلاثة وبعض زملائه من اللاجئين، فإن القليل من الآخرين في برينستون - حتى هؤلاء الذين اشتغلوا على النسبية أو النظرية الكمية - لم يجروا أبداً حوارات جادة معه.

لقد عرف أينشتين ما الذي كان يجري. وفي عام 1949، كتب إلى "ماكس بورن":

"إنني أُعتبر بشكل عام كنوع من الموضوعات المتحجرة. وإنني لا أجد هذا منفراً جداً إلى هذا الحد، حيث إنه يتطابق بصورة جيدة تماماً مع مزاجي وحساسيتي الخاصة... فأنا... لا آخذ نفسي أو أعمالي بجدية تامة، إذ إنني لا أخجل من ضعفي ورذائلي، وآخذ الأشياء بالشكل الطبيعي وبالكيفية التي جاءت عليها من توازن ونزق".

في الواقع، كان لدى أينشتين شيء ليكسبه من هذه الأسطورة. فكونه يعرف أنه قد أنجز أعظم إنجاز علمي في القرنين الأخيرين، وإنه مدرك لكونه المتمرد البوهيمي الأوروبي الذي كانه طوال الحياة، فهل يمكننا أن نتخيله ينحدر إلى حفرة السياسة الأكاديمية الأمريكية وينافس من أجل ميراث يُقاس بالكراسي التي يشغلها الطلبة والمشاركون؟ إن هذه اللامبالاة تثير حفيظة بعض التابعين لنظرية النسبية. وقد أخبرني عالم الفيزياء الفلكية

العظيم، "سوبرامانيان شاندراسيكر" أنه قد حمل كرهاً مستمراً لأينشتين طول حياته لأنه، من وجهة نظره، تخلى عن النظرية النسبية وعن هؤلاء الذين درسوها، مما أدى بالموضوع والتابعين له أن يُدفع بهما إلى الحدود الهامشية للفيزياء لعدة عقود. لقد كان أينشتين مهتماً بشكل أساسي بكونه متروك لشأنه، ليعيش نوعية الحياة الخاصة به، ليمارس علاقاته وينغمس في نزواته، ويتتبع طوال حياته البحث عن الحقيقة. بحث بدأ وانتهى خارج التأسيس الأكاديمي، وهو في الحقيقة لم يكن يلائم إطاره بسهولة.

لكن أينشتين كان مشهوراً، كما لم يشتهر من قبل أي عالم أو علم، لذلك كانت كل حركة من حركاته تخضع للتدقيق والمراجعة. ومن منظور التراجيديات المأساوية التي دفعت به أن يترك وطنه الأوروبي وينتقل إلى أمريكا، يمكننا أن نتخيل أنه شعر أنه مجبر على الاستمرار في استخدام شهرته ليتحدث عن المبادئ والقضايا التي يؤمن بها. لكنه كان في بلد جديد، حيث كان يُنظر إلى اشتراكيته وجنوحه للسلام على أنهما لا ينتميان إلى الحياة الأمريكية بشكل عام. وربما كان لعب دور الحكيم المحبوب حلاً واعياً لهذه المشاكل؛ بل إنه من الممكن تخيل أنه قد استعار شيئاً ما من صديقه "شارلي شابلن" الذي كان يخفي أيضاً وجهات نظر يسارية غير مرغوب فيها خلف الصورة الشهيرة للمهرج. إن هذا لم يحم خصوصيته فقط ويوجد المبرر لافتقاره الظاهر لتحمل المسئولية، بل إنه أعطاه أيضاً موقعاً محصناً يستمر من خلاله في دعم القضايا التي لم تكن مرغوباً فيها آنذاك في أمريكا.

إن الأسطورة تصف أينشتين باعتباره ساذجاً من الناحية السياسية، لكن لا يوجد دليل يؤيد ذلك في كتابين حديثين عن نشاطاته السياسية: أينشتين في السياسة، وهو مجموعة من كتاباته، وكتاب: أينشتين في العرق والعنصرية، وهو تقييم لصداقاته مع "بول روبيسون" وأعضاء الجمعية الأفريقية الأمريكية في برينستون. لقد كان دائماً مقاوماً للشيوعية على قدر ما كان اشتراكياً، ولم يقع في الفخ الشهير في أن يدع تأييده لقضايا الخير يُستغل. لقد كان مرناً ومشغولاً. كما أنه فهم التهديد النازي منذ وقت مبكر عن الكثيرين، وبمجرد أن توصل إلى هذا الفهم توقف عن دعم دعاة السلام. وأظهرت كتاباته أنه في السياسة كما في العلم، كانت لديه القدرة أن يتحدث مباشرة في صميم الموضوع. وفي 1946 زار أينشتين جامعة لينكولن، مؤسسة السود تاريخياً في بينسلفانيا، حيث كانت مقتطفات من أقواله كالتالي:

"هناك فصل للملونين عن البيض في هذا البلد. إن هذا الفصل ليس مرضاً في الناس الملونين. إنه مرض في الناس البيض. إنني لا أنوي السكوت على ذلك".

(5)

في السياسة، يبدو أن أينشتين كان يسمى ساذجاً من أجل الأفكار التي نفهم الآن أنها كانت متقدمة في زمنه. فهل يمكن أن ينطبق الأمر أيضاً بالطريقة نفسها على علمه الأخير؟

بالنسبة للعلم، السؤال المطروح للإجابة عليه هو المفارقة لفشل السنوات الأخيرة لأينشتين. إنني ربما أرى أن حل التناقض هو أن انفصال أينشتين عن ميكانيكا الكم والانغماس في البحث عن نظرية مجال موحد لم

يكن فشلاً متعاقباً بل كان نوعاً من التوقعات. وعلاوة على كل شيء، فحتى إذا كان الكثيرون من أصحاب نظرية الوتر سيختلفون مع أينشتين حول نقص ميكانيكا الكم وعدم اكتمالها، فإن الكثير مما يجري في نظرية الوتر في هذه الأيام يشبه كثيراً ما كان يفعله أينشتين في سنوات برينستون التي كانت محاولة لإيجاد رياضيات جديدة يمكن أن تمتد إلى النسبية العامة، من أجل توحيد كل القوى والجزيئات في الطبيعة.

إن الكثير من الطرق التي اكتشفها أينشتين وشركاؤه فيما بين العشرينيات والخمسينيات من القرن العشرين، على سبيل المثال، مثل إمكانية وجود رقم أعلى من الأبعاد (الثلاثة) هي الآن أجزاء متكاملة في نظرية الوتر. وربما لم يكن تحول أينشتين من تحليل المبادئ الفيزيائية إلى التنبؤات الرياضية، مجرد نقاط ضعف؛ إذ إنه في غياب أية تجارب طبيعية ذات صلة، لا توجد سوى هذه الطريقة الوحيدة للتقدم إلى الأمام. أو ربما يمكن أن يتحقق هدف أينشتين من التوحيد الكامل فقط عن طريق شخص ما مغامر لديه الشجاعة على الترفع عن التيار الرئيس، والعودة إلى الأساليب الفيزيائية الحدسية غير المعقدة رياضياً لأينشتين الشاب. إن الإجابات على مثل هذه الأسئلة مازالت تتوافد.

وإنه من المحزن أيضاً أنه لا أحد من كاتبي السيرة الذاتية ذكر الكتابات التي أدت بـ "جون ستاتشل" المحرر المؤسس لمشروع أبحاث أينشتين أن يتحدث عن "أينشتين الآخر". فهذه الكتابات بحثت فيما وراء كفاحه مع نظرية المجال الموحد إلى "الإمكانية الأخرى (التي) تقود في رأيي إلى إنكار السلسلة المتصلة للمكان- الزمان، وتحيل إلى فيزياء الجبر الصافي". فأينشتين يقول مؤكداً على أن الامتداد الأملس للفضاء هو مجرد وهم، وأن الوصف الأساسي للفضاء سيكون بشروط الجبر وليس الهندسة. وكما كتب أينشتين رسالة إلى عالم الفيزياء "إتش إس جواكيم":

"إن النظرية الجبرية للفيزياء تتأثر فقط بالتقدم المنعكس وبالنقائص (في الأفكار السائدة) بعيداً عن حقيقة أنه لا أحد بمقدوره أن يقترح خطة منطقية ممكنة لمثل هذه النظرية. وسيكون من الصعوبة بمكان على وجه الخصوص أن تشتق شيئاً ما مثل شبه نظام فضائي مؤقت من خطة كهذه. إنني لا أستطيع أن أتخيل كيف سيظهر هذا الإطار الحقيقي لمثل هذه الفيزياء، وإنني لا أحبها حينما يتحدث أحد عنها في الفواصل السوداء. لكنني أرى أنه من الممكن بالفعل أن يؤدي التطور إلى هناك...».

والجدير بالذكر، أن هذا على وجه التحديد هو ما قاد إليه معظم العمل الجاري على توحيد ميكانيكا الكم مع النسبية العامة، بعيداً عن نظرية الوتر. فالهندسة غير المتحولة، ونماذج التموجات العنكبوتية، والجاذبية الكمية الحلقية، وتواريخ السببية الكمية، وغيرها، يقوم كل منها على مثل هذا الإطار الجبري (الذي يعتمد على علم الجبر) للزمن المكاني. وفيما بين نظرية الوتر ومثل هذه المقاربات، يبدو أن "أينشتين الآخر" قد توقع الكثير من الأبحاث المعاصرة التي تهدف إلى التقريب فيما بينهما وأن تنهي الثورات العظيمة التي بدأها.

لكن ينبغي الاعتراف أيضاً أن أياً من هذه المقاربات، بعد جهد عظيم، لم تنجح في أن تؤدي سواء إلى تجارب فيزيائية، أو إكمال النظريات التي دقت على ناقوس الحقيقة تلك النظريات المبكرة التي كانت لدى أينشتين. إن عدداً كبيراً منا ممن ارتبطوا بهذا العمل، يعتقدون أن "دايسون" ومعاصريه سرعان ما أعلنوا انتهاء الثورة، وأنه من أجل إنهاء المهمة التي بدأها أينشتين سوف يتعين علينا أن نعود إلى سابق انشغاله بأساسيات فهمنا للمكان، والزمان، والمادة، والكم.

وفيما يتعلق بتخلي أينشتين عن ميكانيكا الكم، تظل هناك حقيقة ملحة، وهي أن النسبة الأساسية من هؤلاء الذين اعتقدوا في المادة، وجدوا أنفسهم في اتفاق مع أينشتين على أن ميكانيكا الكم يجب أن تُفهم على أنها اقتراب غير كامل من نظرية مختلفة تماماً. وهنا أيضاً لا يمكن إصدار حكم نهائي قبل حل المشاكل العلمية. لكن جدير بالذكر أيضاً أن البحث الجوهري الأخير لأينشتين عن ميكانيكا الكم الذي كتبه «بوريس بودولسكي» و«ناثان روزن» في 1935 ـ برغم التدهور المزعوم ـ هو أمر أكثر من محوري من أجل فهمنا لميكانيكا الكم. فقد بُني هذا البحث حول الجدل النقدي لعدم اكتمال ميكانيكا الكم؛ لكن قيمته المعنوية الباقية ترجع إلى أنها البحث الأول الذي يحدد بدقة ملمح من ملامح الفيزياء الكمية التي نسميها الآن ورطة.

فوفقاً لميكانيكا الكم، بمجرد أن يتفاعل نظامان، ينبغي اعتبارهما من هذه النقطة نظاماً واحداً بخصائص مشتركة، حتى لو كان أحدهما يحلق بعيداً عن الآخر ويظلان منفصلين بصورة متزايدة. إن هذه السمة المميزة للفيزياء الكمية ـ التي لم تحظ بالتقدير قبل هذا البحث ـ قد أصبحت أساس البحث عن تكنولوجيات جديدة، والتي ربما تُحَوِّل كثيراً جداً عالمنا، أثناء العقود القادمة، مثلما فعلت تكنولوجيات الكهرباء التي كان روادها أبو أينشتين وعمه(3). هل ينبغي أن يحدث هذا، فالمرء يمكنه أن يتخيل أينشتين ـ الذي مضت ثورته في العلم يداً بيد مع عمله في مكتب براءة الاختراع، وهو يراقب تحول العلم إلى تكنولوجيا ـ فخوراً بهذا.

الهوامش:

1 - الصين تحتاج أينشتين، وكذلك نحن". النيويورك تايمز، 27 أبريل2007.

2 - العالم على وتر، النيويورك تايمز، 13 مايو2004.

3 - انظر دافيد دويتش، فبركة الواقع (فيكينج1997). وجورج جونسون، تلخيص من التايم: الطريق إلى الكومبيوتر الكمي (Knopf. 2003).

* مقالة منشورة في نيويورك رفيو أوف بوكس تتناول عرض تسعة كتب صادرة عن أينشتين، وهي:

- أينشتين: حياته والكون لـ "والتر آيساكسون".
- أينشتين: قصة حياته لـ "جورجين نيف"، ترجمة شيلي فريسش.
- غموض الإله: العلم وحياة ألبرت أينشتين لـ "ابراهام بيس".
- الحياة الخاصة لألبرت أينشتين لـ "روجر هايفيلد" و"بول كارتر".
- أينشتين في حالة حب: رومانسية علمية لـ "دينيس أوفرباي".
- ساعات أينشتين، خرائط بوينكير: إمبراطوريات الزمن لـ "بيتر جاليسون".
- أينشتين في السياسة لـ "دافيد رو" و"روبرت سكالمان".
- أينشتين في العرق والعنصرية لـ "فريد جيروم" و"روجر تايلور".
- مجموعة أبحاث ألبرت أينشتين لـ "ألبرت أينشتين".

اختارته النمسا ليكون سفيراً لعام الحوار الأوروبي للثقافات

طارق الطيب : قررتُ أن أحول الحنين إلى جذوة تقبس منها الكتابة دون بكائيات

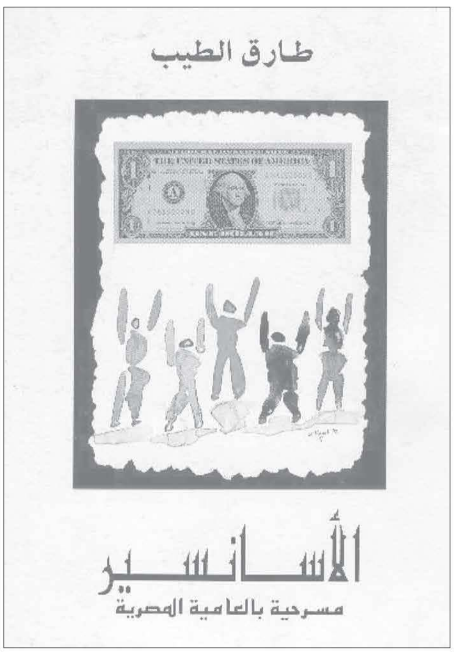
حاوره: محمد السمهوري

طارق الطيب من مواليد القاهرة في الثاني من يناير 1959. تخرج في عام 1981 في كلية التجارة بجامعة عين شمس في مصر. انتقل في يناير 1984 من القاهرة إلى فينّا، حيث يقيم الآن. درَس فيها الاقتصاد والعلوم الاجتماعية. تخرج في العام 1997 في جامعة الاقتصاد بفينّا بدرجة الدكتوراه في العلوم الاجتماعية والاقتصادية.

يعمل حاليًا كمدرس ومحاضر في جامعة جراتس وجامعة العلوم الإدارية بمدينة كريمس. نشر في دوريات وأنطولوجيات في أكثر من عشرين عاصمة عربية وأوروبية. كما شارك في العديد المهرجانات الأدبية العالمية، مثل: السويد، سويسرا، إيطاليا، رومانيا، هولندا، صربيا، كرواتيا، سلوفاكيا، أوكرانيا، ايرلندا، سورية، الشارقة، مصر، مقدونيا، فرنسا والنمسا.

له تسعة أعمال منشورة بالعربية، آخرها رواية "بيت النخيل"، القاهرة 2006، ثم ديوان "بعض الظن"، القاهرة 2007. كما له أربعة أعمال مترجمة إلى الألمانية، وترجمات أخرى إلى الفرنسية والانجليزية وغيرها.

حاصل على عدة منح أدبية من النمسا آخرها منحتي "إلياس كانيتّي" الكبرى لعام 2005 و"ليترار ميكانا" الأدبية 2006-2005. حاصل على الجائزة العالمية الكبرى في الشعر، رومانيا، 2007. تم تعيينه في عام 2008 كسفير للنمسا لعام الحوار الثقافي العالمي.



▶ كاتب من الأردن.

اختير الروائي النمساوي طارق الطيب سوداني الأصل سفيرًا لعام الحوار الأوروبي للثقافات، حيث قدمته وزيرة الثقافة النمساوية في التاسع والعشرين من أبريل 2008 في احتفالية كبيرة في النمسا بتنصيبه في هذا الموقع الفخري، فيما منحه الرئيس النمساوي الثقة بدعوته للقصر الجمهوري والتعرف على أدبه في جلسة حميمة ضمت ستة أدباء وأديبات من النمسا، ثم اصطحبه معه ضمن الوفد الثقافي لزيارة مصر في العام الماضي.

وقال الدكتور الطيب بهذا الخصوص "منحتني النمسا هذه الثقة وكرَّمتني أكثر من مرة على الصعيد الأدبي، رغم أنني في أغلب كتاباتي أنتقد المجتمع النمساوي، وأشير وأفضح تعامل شريحة منه بصلف مع الأجانب- إلا أن هذا لم يؤثر سلبًا على نشري وعلى كتاباتي، وعلى تعاملي في الوسط الأدبي النمساوي خصوصًا، والألماني ثانيًا، والأوروبي بشكل عام".

الروائي والشاعر الطيب صنع من الورق أصدقاء له في بداية انتقاله إلى فينّا، حيث عانى شروط الحياة الصعبة، كما يقول: "في انتقالي إلى فينَّا وبداية حياتي الصعبة فيها دون مال أو سكن تتوافر فيه الضروريات، "ويروي الكاتب السوداني الأصل" عشت فترة جِدَّ صعبة: دون لغة ألمانية ودون أصدقاء، وفي مناخ طارد مؤلم لم أكن أتخيله. لم يكن أمامي سوى تبطين حالي باللجوء إلى الكتابة، بصنع أصدقاء من الورق على الورق؛ باستعادة الماضي القريب الذي بدأ يخبو ويبتعد".

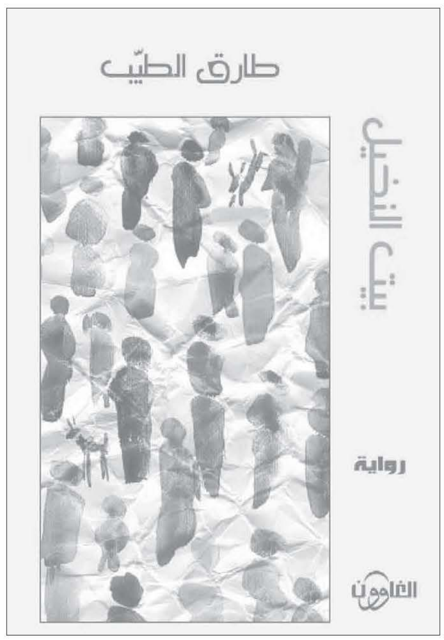
ويصنف الاستهتار الإعلامي والفني من قبل بعض وسائل الإعلام الغربية أن له أثراً مؤسفاً على الصورة العامَّة النمطية عن الجانبين التي تتعمق للأسوأ، بمجرد ظهور أي ظاهرة عالمية لعداء أو كراهية، لتجد وقودها في هذه الإسفافات التي ما زالت تتكرر حتى اليوم.

لم ينسَ مسقط الرأس مصر حيث ولد وعاش من أب سوداني وأم مصرية من أصول سودانية، "صرت أكتب عن هذا ربع القرن الأول الذي عشته في مصر والذي يكاد يتلاشى من الذاكرة ليصبح حلمًا بعيد المنال. وأعتقد بأنني أَصَبْتُ حين قررت أن أتخلص من هاجس الحلم، كحلم بعيد المنال، لأجعل الماضي صورة ملهمة في الذاكرة تثري الحاضر. وأعتقد بأنني لم أخطئ حين قررتُ أن أحول الحنين إلى جذوة تقبس منها الكتابة دون بكائيات".

بدأ الروائي الطيب كتابته الجادة كما يقول "وصلت إلى فينَّا في يناير من عام 1984. بدأت الكتابة الجادة المتواصلة بعد عامين من وصولي. بدأت النشر أيضًا في تلك الفترة في دوريات- مجلات وجرائد عربية أولاً- فتعرفت بذلك على ناشري الأول والثاني، وتعرفت بالتدريج على جمع كبير من الأديبات والأدباء في أوروبا وفي العالم العربي، وأصبحت أنشر كتاباتي المترجمة إلى الألمانية في مجلات أدبية نمساوية وألمانية".

الكاتب الطيب الأكثر تمثلاً للهويتين اللتين ينتمي إليهما عزا أسباب الخلاف بين الشرق والغرب الى الجهل بمعرفة كل منهما الآخر "الجهل بالمجتمعات الشرقية من الغرب وفي الغرب، والجهل بالمجتمعات الغربية من الشرق، وفي الشرق ينتجان تصورات غير صحيحة لكل منهما عن الآخر، ونقل هذه الصور أو التصورات وتنميطها وتحنيطها لأجيال، بل والاستعانة بها في كل اشتباك وتصادم نظري بين الشرق والغرب، وقد يؤدِّي هذا لاحقًا (والتجارب تثبت تلك التحولات) إلى انتقالة من الاشتباك النظري إلى الاشتباك العملي".

وحمل مسؤولية اتساع الهوة بين الشرق والغرب الى الاقلام التي تختار الصور المخالفة وتعميمها، مشيراً "الغالبية العظمى التي تكتب في الإعلام السريع والعابر تتخيّر عمدًا الصور المخالفة، وأحيانًا النادرة التي لا يمكن تعميمها، لتؤكد دومًا على خلافات حادة بين (نحن) و(هُم)، رغم أن كثيرًا من الاختلافات الثقافية، في العموم، ما هي إلا مسألة طبيعية، لأنها خرجت عن سياقها المكاني والتراثي، فصارت نادرة أو غريبة في المكان الآخر أو (الذهنية) الأخرى".



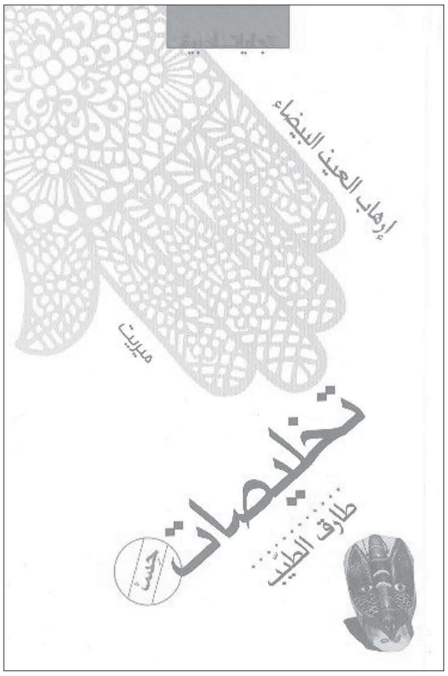
ووضع الروائي الطيب يده على الاختلاف بين الشرق والغرب موضحاً "أغلب من كتب عن الشرق من الغربيين لم يسافر هذا الشرق ليرى بنفسه ما هو الشرق، والعكس أيضًا صحيح، وكثير ممَّن سافر من الطرفين كان محكومًا في الغالب بزيارات سياحية قصيرة وللعواصم فقط، وهذه عينة إخبارية ثقافية متحيزة وغير صادقة تمامًا، زمانيًّا ومكانيًّا؛ فلا الشرق هو ألف ليلة وليلة وشهرزاد، ولا هو النفط والبداوة والثراء، ولا الغرب هو موقع المرأة المتحررة المستباحة والتكنولوجيا الخيِّرة المتقدمة".

متسائلاً في السياق ذاته "من منا هنا في الشرق حين يزور الغرب يخصص وقتاً كافياً لزيارة المتاحف والمعارض والحفلات الموسيقية ودور عباداتهم؟ بل من يفكر في زيارة الريف مثلاً والأحياء النائية والأمكنة التاريخية؟ ومن هو الزائر الذي يهتم، من قبل ومن بعد، بلغات هؤلاء الناس، ويقرأ أكثر عن عاداتهم وتقاليدهم وطقوسهم، من هو ذلك الفرد، الذي يفهم أنه حين يزور المكان الغريب فهو الغريب هناك وليس المكان ولا الناس؟"

وعن حياته المنقسمة بين عالمين يقول "ولدت في القاهرة في عام 1959 لأسرة سودانية من أب من مدينة (كوستي) الواقعة في أواسط السودان، وأم من أصول مصرية سودانية، غادرتُ مصر إلى فيينًا مباشرة وأنا في الخامسة والعشرين، ومازلت أعيش في هذه المدينة المثيرة منذ أربعة وعشرين عامًا، باختصار يمكن أن أقول إنني عشتُ في مصر ربع قرن، وفي النمسا ربع قرن آخر، خروجي من مصر لم يكن خروجًا إلى منفى، بل قرارًا بإرادتي، رغم أن خروجي من القاهرة كان بفعل عوامل قاهرة لكنه كان اختياريًّا، وأقول دائمًا إنني خرجت إلى منأى لا إلى منفى".

وعن بدايته في الشعر يشير الى التجربة التي أخذته إلى مكان آخر "كتبتُ قصائد في المرحلة الثانوية متأثرًا بالحب الأول؛ قصائد كنت أقدمها لأصدقائي على أنها

من شخص آخر لا يريد أن يذكر اسمه، فصار الأصدقاء يشغفون بقصائد هذا المحب العاشق ويسألون عن قصائد جديدة، لكنني لم أشِ به لهم أبدًا وكنت سعيدًا بهذا القبول منهم. كان الاعتقاد حينئذ ما زال ساريًا بأن الكتابة في هذا النوع من الأدب يُعتَبَر (قلة أدب)"، ويضيف "من عام 1990 إلى عام 1993 كان قد نُشِر لي أكثر من عشرين قصة. ضمت أول مجموعة منها تسع عشرة قصة قصيرة، قدم لها الطيب صالح وهي المجموعة المعنونة بـ "الجمل لا يقف خلف إشارة حمراء" (القاهرة،1993)".



وعن المفارقات بين الشرق والغرب يقول الطيب "في النمسا قد يصف الرجل زوجته بالفأرة كنوع من المغازلة الجميلة والمداعبة، وهذا لا يبدو في الشرق مقبولاً، فالتفريق بين الفأر والجرذ يصعب على البعض، والاثنان على أي حال ليسا من الحيوانات المحبوبة في الشرق. وبالعكس فقد تصف امرأة عربية زوجها بالجمل، وهي تعني بذلك أن لديه جلدًا وصبرًا وقوة تحمل. هذا التعبير يبعث على الاستغراب في الغرب، ولا يبدو بأي حال لطيفًا في حق الرجل. وقد يوصف شخص مسكين بالخنزير المسكين أو الكلب المسكين، وهو تعبير معتاد في النمسا لا غبار عليه!"

هذه الحياة الطويلة في فيينَّا ووضعي ككاتب عربي أحيانًا أو إفريقي أحيانًا أخرى أو ككاتب نمساوي أوروبي في معظم الأحيان، ضمن زميلاتي وزملائي في النمسا، يعد إضافةً وليس نقصاً على غرار ما ذكرت من اكتساب اللغات.

لكن ليست فينَّا هي دومًا هذه الروضة من الجنة، كما غنتها لنا أسمهان، ففيها أيضًا النار الحارقة والباردة التي لا يحتملها بشر. والتي عشتها في سنواتي الأولى، وبما أن الأدب لا يكتب فقط عن الجميل والظاهر وإنما أيضًا عن الغائب والناقص والمطلوب؛ لذا فالأدب الجاد يعرض أحيانًا القبيح بحثًا عن الجميل، يذكر الرديء غاية في الحسن، يعرض صورة المكان القذر لنهمّ بتنظيف المكان.

◄ متابعات:

- اللغة الشعرية في مجموعة "طقوس أنثى" لسامية عطعوط
- جولة عربية "في مدار التنين الأصفر"
- تأملات في تحولات الشعر والرواية
- الكوميديا وفلسفة الضحك

اللغة الشعرية في مجموعة «طقوس أنثى» لسامية عطعوط

التعبير عن واقع القومية العربية بإطار سردي خيالي

الدكتور : علي المومني



إن اللغة الشعرية لا تنفصلُ عن طبيعة النفس البشرية، لأن اللغة ناقلة لتصورات الفرد وأحاسيسه بما حوله، ونظرته للعالم الخارجي، وانفعالاته تجاه عوامله المختلفة، والصور الشعرية لا تكون غاية أو هدفاً يسعى له القاص "إنما ترد بوصفها وسيلة تعبير مؤثرة تمارس دورها في التغلغل إلى قلب القارئ وفكره" (1)، وهي تعبر عن رموز وإحالات معروفة لدى القارئ.

ولدراسة هذا الملمح التجريبي، سآخذ مجموعة "طقوس أنثى" (2) للقاصة سامية العطعوط، واخترت قصة "طقوس أميبية" لتكون نموذجاً لهذه الدراسة.

تطالعنا هذه القصة بمقدمة شعرية تأخذ شكل القصيدة النثرية، وجاءت هذه المقدمة دالة على عمق الجراح، التي يحس بها الراوي في القصة، وقد وضعت القاصة عنواناً شعرياً لهذه القصة موسوماً بالرقم: (11 - اتكاءات تحت سنديانة).

إن أكثر ما يلفت انتباه القارئ هو شكل القصة، الذي امتزج فيه الأسلوب السردي بالشعري، فعبارات الكاتبة شعرية والكلمات ممتزجة بالعاطفة بضمير المتكلم، معانقة شمس حزيران التي أطلّتْ على البشر، ومن هم البشر هنا؟ إنهم العرب الذين خسروا المعركة عام 1967، حيث الجراح تنزُّ بصمت، وفيها يتعرى الإنسان، ويتبين على حقيقته:

" صباحٌ جميلُ أطلَّ علينا

باحث وأكاديمي من الأردن.

وشمس حزيران تصحو

فتعلو

تعرّي جراحاً تنزُّ بصمتٍ

وتمضي بعيداً

وتنسى الظلالَ

الجبال لدينا

صباحٌ جميلٌ أطلَّ علينا" "طقوس أنثى: ص23".

نجد القاصة تسرد علينا قصة الحرب مع العدو الإسرائيلي، فالصباح جميل، لكنه أي صباح..؟ إنه صباح اليوم الذي احتل فيه الأعداء سهولنا وجبالنا، ثم كررت القاصة عبارة: صباحٌ جميلٌ أطلّ علينا في نهاية المقطع السردي، للمفارقة والسخرية المرَّة التي يعيشها الإنسان العربي. وليتبين الفرق بين ما هو حقيقي وما هو مناقض للحقيقة.

فهذا الصباح جميل في مظهره، قبيحٌ في حقيقته، فالصباح الطبيعي يحمل الدفء والنور ويحمل يوماً جديداً كذلك، لكنه هنا حمل الشمس إلى الأعلى، لتكشف عن جراحٍ تنز بصمت ومذلة، للدلالة على المهانة التي يشعر بها الإنسان.

وتمضي الشمس إلى البعيد -وقد تكون الشمس رمزاً للكرامة- مخلفةً وراءها الظلال لأشياء كانت موجودة، وأصبحت في عالم الخيال، والجبال أيضاً بقي خيالها وظلالها، ثم تنهي المقطع بعبارة مكرّرة في البداية، لتدل على عمق المأساة التي يحياها الفرد والوطن.

إنّ المقطع السردي ممتلئ بالشاعرية، ويفتح آفاقاً للتأويلات والاحتمالات التي يرمز إليها النص؛ فالرموز والإيحاءات دالة على عمق الأنا المعذَّبة المعبّرة عن عذابات شعبٍ بأكمله، والتكرار يدّل على عمق الإحساس بالفاجعة والحزن.

وألحظ أن السرد وقع بين زمنين: الحاضر بما فيه من انكسارٍ للذات الإنسانية، فهذا الصباح الجميل الذي كان يجب أن يكون جميلاً حقاً، ما هو إلا صباحٌ يكشف عن الحقيقة المرّة التي خلّفتها الحرب. أما الزمان الآخر: فهو الزمان الماضي: حيث الجبال العالية والظلال الوارفة، والشمس المشرقة، التي ما لبثت أن ارتفعت ثم خلّفت وراءها الجبال والظلال بما يشبه الخيال.

ويكشف النص عن لحظة الاندماج العاطفي والإحساس الدرامي حِيال ما يحدث، ويتبيّن عمق الشعور بالألم من قبل السارد، وهو شعور ناتجُ عن انعكاس الصراع الواقعي، الذي تمر به الذات المبدعة، والصراع المتخيّل الذي تحسه تجاه قضية واقعة بالفعل. وهو شعور يزيد من لحظات الحزن والإحساس بالمرارة والألم.

ثم نقرأ المقطع السردي التالي الدالّ على توحّد الإنسان، وشعوره بقوة العلاقة بينه وبين ما يحدث في الواقع:

"وحدي لا أسمع سوى صفير الرياح. حفيف الشجر. تكسّر الفروع. عواء الكلاب. الذئاب. أزيز الصراصير. الليل يزحف نحوي. أصوات أقدامهم تقترب مني. إنهم يتقدمون. خشخشات العشب تحت نعالهم تخرمش أذني، هاهم يقتربون. أذيالهم طويلة. ها هم أمامي. آه. أذيالهم

تقترب مني. تلتف حول عنقي.. تلتف حول..آ آ آ خ.. إني اختنق". "طقوس أنثى:ص 34-33".

نلحظ في هذا المقطع السردي تنامي الشعور بالذات وبروز النزعة الفردية، والخوف من شيء قادم..؛ فالقاصة وحدها من تسمع الأصوات الموحية بالخوف والرهبة، فالرياح تصفر مؤذنة بقدوم الأخطار، والأشجار يعلو حفيفها متنبهةً لأمر آتٍ، أما فروع الأشجار التي تحمل الثمر فها هو صوتها يئن وينكسر، وعواء الكلاب والذئاب لا يعلو إلا إذا شعرت بخطر داهم يقترب، ويتعمّقُ الشعور بالرّهبة والخوف حين تسمع الراوية أزيز الصراصير الذي يشبه أزيز المدافع.

إنها صورٌ متراكبة تحس بها الأنا المنفردة المغرقة في ذاتها الحزينة، وهو إحساس بالانعزال والنفي للنفس دون الجسد، وهنا يتضاعف الإحساس بالإهمال والقهر. فتنقل القاصة صوراً متراكبة كلُّها يوصل معنى مؤدّاه الشعور بخطر داهم، لا مفرّ منه.

ثم يتعمّقُ الإحساس بالخوف حين تشعر الذات باقتراب الليل، والليل يوحي بالعداء، وحين تسمع أصوات أقدامهم.. أقدام من تعني؟! إنها أصوات أقدام الغزاة. ولهم أذيال طويلة تلتفُّ حول عنق السارد، ويمكن أن تؤول الأذيال بالعملاء الذين يبيعون أوطانهم من أجل مصالحهم، وقد رمزت الكاتبة لهم بالأذناب والأذيال لبشاعتهم وقذارتهم، وهنا تتعمق المأساة لأن السارد يحسُّ بالاختناق ويطلق الصرخات المدويّة بما تحمله من أنين وألم.

ومن الملاحظ أن القاصة حين بدأت الكتابة تملّكها شعور بالانعزال والتركيز على الذات، وهي تكتب كتابة درامية، وهذا الانعزال يسبب لها الألم والحزن، وإن كانت تطلق الآهات، لكن؛ لن يسمعها أحد، لأنها عاشت تجربة الكتابة كحقيقة قائمة بداخلها. ولا منجى من المصير، فها هي تشعر بالاختناق المؤدي حتماً إلى الموت بعد لحظات.

لقد كان بعض القصاصين من جيل ما قبل السبعينيات، يعتمدون على تكرار الفعل كان في كل قصصهم، مراتٍ عديدة، لكن التشكيل الشعري كان نادراً قبل هذه المرحلة، وبعد عام 1967 أصبح التشكيل السردي القصصي شعرياً ورمزياً حتى أُبرز هذا كظاهرة في الكتابة التجريبية في أوائل السبعينيات من القرن المنصرم، وشعرية القصة لم تكن في الألفاظ والتراكيب وحسب، وإنما امتدت لتشمل الرموز والدلالات ومواضع الحلم والتذكر كتقنيات للكتابة الشعرية.

وتنحاز القاصة بذاكرتها إلى الحلم، والفنتازيا، كي تصور الأعداء بأبشع الصور الموحية بتخويف الناس:

" أمسكت ساعد أمي. هززته بكفي الصغيرة.

سألتها:

أماه. هل سنعود إلى بيتنا؟

لم تجبْ. سألتها:

- أمي. هم لهم قرون؟

أشارت بالنفي/ دُهشتُ. هززت يدها ثانية.

- أمي. هم لهم ذيول؟

لم تجب." (طقوس أنثى:ص 34).

من الواضح أن الكاتبة لم تُغفل الجانب السردي الحواري المائل إلى الشعر في النص السابق ، وقد جاء الحوار بين الطفلة وأمها لتسأل عن هؤلاء الذين سيأتون جالبين الأخطار معهم، مما دفع المبدعة لطرح تساؤلات غامضة: هل لهم قرون وذيول أم لا؟ ولكن الأم لم تجب لأنها لا تعرف الإجابة، أو لأنها تعرف الإجابة ولا تريد أن تشيع الخبر في أذن ابنتها خوفاً من جزعها. أو لأنها لم تدرك مقدار الخطر الداهم؟! هذه احتمالات لعدم إجابة الأم لابنتها حرّضتنا الكاتبة على استنتاجها.

إن نزوع الكتاب نحو استخدام اللغة الشعرية في إبداعهم، لم يأت من فراغ، فقد جاء بعد مرحلة عايشها الإنسان العربي وعانى فيها أشد معاناة، فأثر ذلك كله على أسلوبه في الكتابة.

إن لغة القاصة لغةٌ شفافة لم تُعن برصد العالم الخارجي، بل انحازت إلى الكشف الوجداني الداخلي الذي تشعر به الطفلة، وهي تكشف عن تخيُّلات ذاتية تقترب من نفسية الإنسان وروحه وتوقعاته.

والقاصة لم تستخدم اللغة العامية في الحوار إنما حافظت على مستوى اللغة الفصحى، ولم تستخدم لغة وسطى بل كان تركيزها على الفصحى وهذا يمنح اللغة قوة أكبر.

إن سامية العطعوط في هذه القصص تتحول إلى شاعرة تنثر مشاعرها بصدق، وهي مشاعر مرتبطة بالذات الإنسانية والإحساس بالباطن، وربط الخاص بالعام، ويظهر الوعي الشعري متداخلاً مع الواقع والخيال، فالشعرية هنا منذورة لإعادة صياغة الواقع وتأمله بما يظهر فيه من تمرد على الزمان والمكان، والحدث والحبكة الفنية إذن هما تمرد على عناصر القصة مع المحافظة على التشكيل السردي القصصي. والشعرية أيضاً إيغال في الفنتازيا تعبر عن انكسار الحلم على أرض الواقع واستفادةٌ من معضلات التاريخ والوجود الإنساني للإنسان العربي، وتجلّي الأسطورة وظهورها بشكل لافت، كل هذا من أجل الوصول إلى الإحالات الدينية والتراثية وغيرها، بوسيلة ممكنة هي الرمز والإيحاء:

"أنا حيوان صغير؟! يا إلهي

استرقت النظر إليهم لأتأكد أنّ نظراتهم تقربني. صُعقت.

لمحت أذناباً حقيقية تنمو في مؤخرات الرجال، النسوة، الأطفال.

حتى أخي الصغير.

بكيت بصوت مرتفع. شددت ثوب أمي لتسمعني.

صرخت:

-أمي أنا على حق. إن لهم ذيولاً.

-صدقيني يا أمي. إن لنا ذيولاً.

صرخت وصرخت، لكن صوتي ضاع في ضجيج أحاديثهم الفاترة الكئيبة." (طقوس أنثى، ص 35 - 36).

يتحوّل الحلم إلى حقيقة، من خيال إلى واقع فنتازي أشبه بالحقيقة، فالراوية تتصور نفسها حيواناً صغيراً، وتنمو في مؤخرات من تشاهدهم ذيولاً، الرجال، الأطفال،

والنساء، والأم لم تجب طفلتها، ثم تصل القاصة في النهاية إلى حقيقة؛ وهي أن الأعداء لهم أذناب مخفية، والطفلة وقومها لهم ذيولٌ كذيول الحيوانات التي لا تفقه معنى الأخطار، وهي إحالة ضمن إحالات كثيرة، تصوِّر الانهزام والتبعية والخوف والخنوع الذي يملأ صباح الأمة. والقاصة تصرخ وتصرخ لتجد من يغيثها، لكن الصوت يضيع في ضجيج الأصوات الضعيفة المهزومة.

هذه النصوص تمثل انزياح الرؤية الفنية للقاصة من الأدب الواقعي إلى التجريب والحداثة، وقد تجاوزت مرحلة الحداثة لأنها عبرت عن واقع القومية العربية بإطار سردي خيالي (فنتازيا)، وما يتبعه من رمز وانطباع وتعبير في حوادث واقعية لا شك فيها. فالحلم يتحول إلى "التعبير المرير عن انكسار الأحلام.. وحوار مع الوجدان المتوجع من الشجن المقيم في الروح" (3) ، فأتاح الشعر للقاصة الخوض في جوّانيّة الإنسان المقهور والتعبير عن همومه ومشاكله حتى أضحى نسيجُ القصة كُلُّهُ شعرياً ورمزياً.

إن القاصة تكتب نصوصها بتكثيف شديد، وهي لا تكتب سعياً وراء التجريب وأدب الحداثة وما بعد الحداثة، إنما استجابة لتغيرات مختلفة حدثت، فجاءت النصوص على شكل جمل قصيرة متتابعة، لالتقاط الأحداث ضمن السياق القصصي، وجاءت الجمل المناسبة للوصف الداخلي. واللغة الشعرية في الأدب القصصي الأردني لم تولد ناضجة، إنما ابتدأت بعد نكسة حزيران عام 1967 وتطورت بعد ذلك، ونجد اليوم معظم الكتابات القصصية تقترب من اللغة الشعرية حتى أصبحت من سمات الكتابة في العصر الراهن وتياراً أدبياً من تيارات القصة.

الهوامش:

1 - صبري مسلم: الحوار في الفن القصصي: مجلة اليرموك، العدد 62، جامعة اليرموك-إربد-الأردن، 1999، ص61.

2 - سامية العطعوط: (طقوس أنثى)، (قصص)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990.

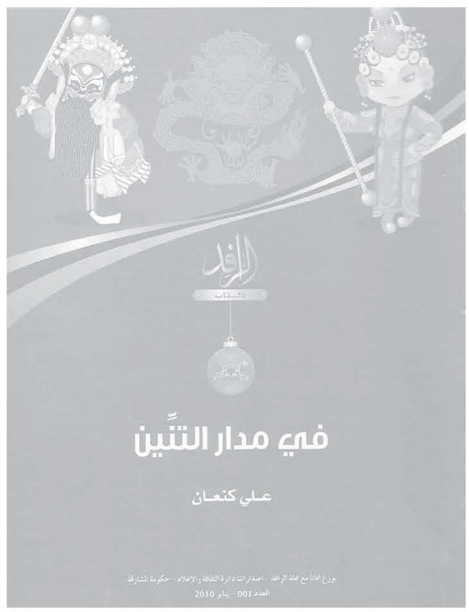
3 - عبد الله أبو هيف: القصة القصيرة في سورية، من التقليد إلى الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص244.



لوحة للفنان محمد ترك / الأردن

جولة عربية في "مدار التنين الأصفر"

جعفر العقيلي



يتناول كتاب "في مدار التنين" (إصدارات دائرة الثقافة والإعلام – حكومة الشارقة، 2010)، للشاعر السوري المقيم بأبو ظبي علي كنعان، شذرات من رحلته التي امتدت لأسبوعين في رحاب الصين، متجولاً في العاصمة الصينية وضواحيها، وطائفاً بين صروحها الحديثة ومعالمها التاريخية؛ متوقفاً باستفاضة عند السور العظيم ومدافن المينغ والكهوف.

في مستهل كتابه، يلفت كنعان المولود في قرية "الهزة" الواقعة على أطراف بادية الشام بين حمص وتدمر العام 1936، إلى النهج الذي اتبعه في تدوين انطباعاته، بقوله: "يبدو لي أن البلاد التي نزورها ونطوف بين معالمها لا نراها على حقيقتها ولا نستطيع الإحاطة بتفاصيلها الواقعية، إنما نستكشفها ونتجول بين مرآة الذات فكراً وعاطفة وذائقة". ويتكشف هذا عبر تصوير الكاتب ما يحيط به من أماكن وما يزوره من مواقع وما يقع حوله من أحداث، بعين انتقائية تختار ما يجلي الفكرة التي يتأمل الكاتب في جوانبها المختلفة، وكأن المتلقي أمام رحلة زمانية ومكانية ونفسية، وهو ما ميّز هذه الشذرات بالمتعة والغنى البصري والوجداني والفكري، بخاصة أن لغة الكتاب اتسمت بشعرية عالية تأملت الطبيعة واستلهمت مفرداتها وتعابيرها منها، متجنبةً إلى حدّ كبير لغةَ التقرير والأسلوب التوثيقي.

اسم الكتاب، "مدار التنين"، يحيل إلى الأجرام الفلكية المعروفة في الصين، ويوضح كنعان سبب اختيار هذا الاسم لكتابه بقوله: "كان هاجسي أن أغوص في مدار التنين، وأمتع نفسي بمعرفة ما أمكن من تراث هذا العالم الجديد وثقافته العريقة"، ويذهب إلى أبعد من ذلك،

قاص من الأردن.

حين يفصّل في رموز الأجرام الفلكية؛ حيث تمثل الشمس في الأساطير الشرقية رمزاً للرجل، ويمثلها على الأرض الإمبراطور، بينما يرمز القمر بلطفه الأنثوي للمرأة، والنساء مراتب ودرجات، والإمبراطورة هي المرأة الوحيدة التي تمثل البدر في ليل تمامه. أما التنين في الحضارة الصينية فهو رمز للخير والسعادة والخلود والقوة، كما أنه رمز الإمبراطور وسلطانه، لذلك يكثر رسمه على الثياب والجدران والأدوات وحتى الدمى والملصقات الإعلانية، ومنذ 206 – 226 قبل الميلاد صار التنين يحمل معاني رمزية وفقاً للونه؛ أحمر، ذهبي، أبيض أو فيروزي. ويُعَدّ الماء العنصر الخامس من عناصر الفلك الصيني، ويقابله عطارد من الكواكب. والعناصر الأربعة الأخرى هي على التوالي: الخشب، النار، التراب، المعدن، ويقابلها من الكواكب: المشتري، المريخ، زحل والزهرة.

يتوقف كنعان الذي بدأ تعلمه بقراءة القرآن الكريم على يد والده، ثم تابع تعليمه الجامعي في كلية الآدب بدمشق متخصصاً باللغة الإنجليزية، ونشر قصائده في مجلة "الآداب اللبنانية" في اواخر العام 1959، عند العلاقة التي تربط الصين بالطبيعة، انطلاقاً من أن الطبيعة هي الأم الكبرى، ويتحدث عن الفرق بين الشرق والغرب، الذي جعل من الطبيعة عدواً محكوماً بالقهر والاستنزاف والتدمير، وتلك بحسب ما يرى، تمثل الهوة السحيقة الفاصلة بين عالمين وفلسفتين ومنهجين متناقضين، أحدهما يسعى إلى بناء حضارة البشر وهاجسه أن يسود التفاهم والمحبة والتعايش والسلام في شتى أرجاء الأرض، والطرف الآخر يخوض معارك النهب والإبادة والتدمير. إنها فلسفة "فاوست" الجهنمية في الحصول على المعرفة المطلقة.

هذه العلاقة الرقيقة مع الطبيعة، يبوح بها كنعان، العضو المؤسس في اتحاد الكتاب العرب بدمشق، من خلال تجواله واصفاً شوارع المدينة المطرّزة بالشجر، والمباني غير المرتفعة، مع خلو المدينة تقريباً من الأبراج التي تناطح السحاب، وانتشار المطاعم الصغيرة ذات الواجهات المزينة بقناديل النور.. هنا، يتأمل الكاتب في فرادة شعب الصين الذي يستغرق في بنيان حضارته بعيداً عن السعار الغربي الموسوم بالنهب والعدوان والحروب، ليؤكد: "لعل التاريخ هنا يفرض حضوره وتأثيره، فضلاً عن الموقع الجغرافي في مترامي الأطراف، فالصين هي القوة الوحيدة في العالم التي لم تلوث تاريخها الحضاري المشرق بمخازي الاستعمار وكوارثه، رغم المعاناة الطويلة التي كابدها الشعب من قوات الغزو والاحتلال". هذه الحقيقة التاريخية، بحسب الكاتب، هي ما جعل الشعوب المظلومة تنظر إلى الصين بأمل وإعجاب، وتحاول مدَّ جسور علاقة إنسانية معها محكومة بالمودة والتفاهم والمساواة.

تعتز الصين بأحيائها القديمة، وتُوليها عناية فائقة. هذا ما يتلمسه القارئ عبر وصف كنعان للأزقة الضيقة في هذه الأحياء التي تتميز بصفٍّ من الأشجار المعمّرة التي تحظى بعناية كبيرة، ولا يُسمح بقطعها أو المساس بها، إذ ثُبتت على جذع كل واحدة منها بطاقة معدنية تحمل رقماً خاصاً، وتتمتع كل شجرة "هرمة" بحوض معدني أو رخامي يوفّر لها الحماية من أيدي العابثين. وليس مستغرَباً والحالة تلك، أن جميع عمليات الترميم للمباني القديمة، كما يصف الكاتب، تجري يدوياً، ولعل ذلك بسبب وفرة اليد العاملة وضرورة تشغيلها للحد من البطالة، رغم أن الصين من الدول المتقدمة في الصناعة والتكنولوجيا، فالعمل هو القيمة الأولى والأهم إلى جانب

العلم وتحقيق الانسجام والتناغم في كل خطوة ومع كل إنجاز. يقول الكاتب في هذا السياق: "ليس غريباً أن تجد كلمة هارموني في كل مقالة تتحدث عن الفن، الشعر، العمارة، الطعام، تصميم الحدائق والمعابد والقصور، وحتى في العلاقة الزوجية والتآلف بين الجسد والروح وبين الأرض والسماء".

الحكمة ما تزال منارة يهتدي بها شعب الصين، ويترجمها واقعاً ملموساً عبر بسمة آسرة ومعاملة لطيفة من الحكم، التي ينقلها الكاتب، أن المعلم تشانغ تسونغ كان في أواخر أيامه حين جاء تلميذه لاوتسي إلى عيادته للتزود من خلاصة حكمته. قال التلميذ اللبيب: "ألا تزودني بآخر كلمات الحكمة، يا معلمي؟". أجاب المعلم: "عليك أن تنزل من عربتك حين تمر ببلدتك الأم". قال لاوتسي: "نعم يا معلمي.. هذا يعني أن على الإنسان ألاّ ينسى أصله". واستمر الحديث بين المعلم والتلميذ حتى استقى التلميذ حكمة المعلم الأخيرة: "لا شيء في العالم أطرى ولا أندى من الماء.. ومع ذلك ليس في الوجود ما يفوقه في التغلب على الأجسام الصلبة".

يصوّر كنعان الإرهاصات التي شهدتها الصين قبل بلوغها هذه المرحلة من التقدم، مشيراً إلى رواية "الأرض الطيبة" للأميركية بيرل باك الحائزة على جائزة نوبل، التي رصدت حياة الفلاحين في الصين مطلع الثلاثينيات من القرن الماضي، عبر مَشاهد فاجعة من البؤس والشقاء، وتمثلت أولى الإرهاصات نحو التحرر بثورة ماو تسي تونغ ورفقائه ضد قوات شان كاي تشيك، وكان للثورة دور كبير في انتصار فيتنام.

وما تزال الصين تسير في طريق إنجاز نهضتها المأمولة، بتصميم وثقة بعيداً عن الارتجال والمغامرة، حيث توافرت لها عوامل النهضة بأركانها الثلاثة: القوة البشرية، العمل الجماعي الدؤوب والعقل المنفتح، ثم الإرادة الحرة الواعية التي تشكل الإطار الناظم الذي يجمع هذه العناصر معاً.

تتربع الصين اليوم فوق كنوز تراثية فريدة، كالأضرحة الإمبراطورية الواقعة في الجنوب الشرقي من العاصمة. وفي رحلته، يعرج كنعان على ضريح الإمبراطور جو دي، الذي ازدهرت رحلات البحّارة في عهده، حيث قام القبطان المسلم جينغ خيه بسبع رحلات قطع خلالها المحيط الهندي متنقلاً بين موانئ الهند، ومتقدماً حتى سواحل بحر العرب، مواصلاً طريقه غرباً حتى تجاوز كينيا وبلغ تنزانيا، وهنا يلفت الكاتب إلى أن هذه الرحلات تؤكد أن بحّارة الصين الأوائل هم الذين اكتشفوا العالم الجديد في أميركا وأستراليا، قبل رحلات ماجيلان وفاسكو دا جاما وكولومبس بمئات السنين.

أما سور الصين العظيم المتعرج، فيصفه كنعان بأنه "تنين أسطوري هائل"، لأن اتجاه القمم والحواف المسنّنة للجبال التي أقيم عليها هي التي تحكّمت بانعطافاته المتعددة والتواءاته الحادة، ليشكل خطاً دفاعياً حصيناً لا مثيل له في التاريخ، وكان قادراً على صد الغزوات الهمجية القادمة من قبائل الشمال، حيث يذكر المؤرخون، بحسب الكاتب، أن الحالات القليلة التي جرى فيها اختراق السور واجتيازه من المعابر الحصينة، لم تكن بسبب نقص أو خلل في بنيته، إنما بسبب ضعف الحكومة وعجزها أمام القوة المهاجمة.

يواصل القارئ جولته الورقية في رحاب الصين، حيث يصحبه كنعان إلى المعابد معرّفاً بطقوس العبادة في كل منها وتاريخها والطريقة التي شُيدت بها، ويزور مسجداً في أحد الأحياء القديمة، وعدداً من مكتبات بكين وسوق الحرير فيها.

ينضوي الكتاب تحت ما يمكن دعوته "أدب الرحلة"، ويركّز الكاتب على تاريخ المناطق التي زارها في الصين واصفاً معالمها العمرانية والاجتماعية والثقافية، ناظماً ذلك وفق نظرة تحليلية ذاتية تستند إلى ثقافته وخبرته وسعة اطّلاعه وتجربته الشخصية، بما يسمُ مدوّنةَ الكتاب بـ"المثقفة".

وقد اعتمد كنعان صاحب المجموعات الشعرية: "درب الواحة" (1966)، "أنهار في زبد" (1970)، "أعراس الهنود الحمر" (1979)، "آخر رسول الممالك" (1991)، لغة تُقارب الشعرية ولا تخلو من جماليات الصورة الفنية وسلاسة السرد والتحليل المشوق، والبساطة والوضوح في تناول تفاصيل الأمكنة حتى لَيشعر القارئ كأنما يسير في رحاب الصين متجولاً في تلك الأماكن عن حق وحقيق. مثال ذلك وصف كنعان فضاءَ المدينة: "تطل عبر الكوة المجاورة فترى الفضاء سادراً حولك. السحب البيضاء التي تمر بها أحياناً، أو تلوح لك من بعيد، تتهادى بأشكال فنية مختلفة وكأنها مقتطفات من قصائد غنائية أو لوحة شفافة لا تلبث أن تختفي كوجوه الأحبة"، ويصف القمر بقوله بذات اللغة الشاعرية: "إطلالة القمر وحدها، بكل ما توحي به من أنس وبهجة واستبشار".

"في مدار التنين" هو الإصدار الأول من كتاب مجلة "الرافد" التي تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، وقد جاء هذا الكتاب تجسيداً لرؤى المجلة، وهو ما يمكن تلمّسه من الكلمات التي ثُبتت على الغلاف الأخير للكتاب وجاء فيها: "بعد أن فاضت (الرافد) باتساقاتها مع سؤال الوعي والثقافة، وأصبحت مفرداتها مشمولة بالذاكرة المعرفية العربية والإنسانية، وتداعت ملفاتها الشهرية مع أبرز القضايا والمواضيع الإشكالية في سؤال الوعي والوجود، ومعنى القامات والإنجازات.. ها هي تواصل درب العطاء النوعي من خلال تكريس كتابها الشهري.. ليكون رافداً من روافد الرسالة، وفضاء متجدداً للإقامة في أزمنة الفكر والفن والثقافة، وساحة إبداع تتسع له الرؤى والمقاربات، والحضور الناجز للثقافة العربية من الماء إلى الماء".

ولا يسع المرء وهو يقلب صفحات كتاب تتسع له الجيب، إلا أن يقدّر الدور الذي تسهم فيه مجلة "الرافد"، والذي يُضاف إلى الدور الطليعي الذي تضطلع به مطبوعات عربية لم تألُ جهداً في تكريس خطاب الثقافة الواعي والمتحضر على صفحاتها.



لوحة للفنان محمد ترك / الأردن

تأملات في تحولات الشعر والرواية

◄ إيــاد نصّــار

كتب عباس العقاد قبل قرن من الزمان في مقدمة الجزء الثاني من ديوان إبراهيم شكري، الذي طبع في سنة 1913 يقول:»إنما الشعر حقيقة الحقائق ولب اللباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول«(1). وقال في المقالة ذاتها: »فاعلم أن الشعر شيء لا غنى عنه، وأنه باق ما بقيت الحياة، وإن تغيرت أساليبه وتناسخت أوزانه وأعاريضه، لأنه موجود حيثما وجدت العاطفة الإنسانية، ووجدت الحاجة إلى التعبير عنها في نسق جميل وأسلوب بليغ«(2)، وأضاف مؤكداً الحاجة إلى الشعر وقدرته على البقاء:»وإذا كان الناس في عهد من عهودهم الماضية في حاجة إلى الشعر، فهم الآن أحوج ما يكونون إليه بعد أن باتت النفوس خواء من جلال العقائد وجمالها، وخلا الجانب الذي كانت تعمره من القلوب«(3).

ولو بقي العقاد على قيد الحياة إلى الآن لراعه مصير الحكم الذي أطلقه، ولأحزنه حال الشعر العربي، بل حال الشعر على مستوى العالم ككل. ويبدو أن العقاد مثل كثير من الشعراء والنقاد، وكما هو واضح في كلماته، لم يكن يظن يوماً أن الشعر يمكن أن يوجد بغير الأوزان والاعاريض التي ذكرها. وأن الحاجة إليه ستستمر ما دام الإنسان على قيد الحياة بمعايير الشعر نفسها التي عرفها دون تغيير، وبعبارة أخرى بالقواعد والمعايير والاشتراطات نفسها التي تحكم عملية الإبداع ذاتها. ولكن تاريخ الأدب العربي أثبت خطأ مقولاته.

كانت هناك ثورتان كبيرتان أسهمتا في تغيير المفهوم النمطي الشائع عن الشعر، وأزعم أنهما ذاتهما قد أسهمتا في سيطرة الرواية فيما بعد: الثورة الأولى تتمثل في ظهور الشعر الحر في العالم العربي. ولكن الأهم أنه رغم الدفعة المستقبلية القوية التي وفرتها ثورة الشعر الحر لانتشار الشعر على نحو واسع بين الجيل الجديد من الكتاب والقراء على السواء من يوم أن ظهر في مقابل هيمنة الشعر التقليدي، ورغم نجاحه في بث روح التجديد في الشعر، وجعله زاداً يومياً للمواطن العربي، إلا أنه كرس مفهوماً خطيراً اتضحت خطورته على الشعر فيما بعد. لقد فتح الشعر الحر عيون العرب على إمكانية التحلل من أوزان الشعر وأعاريضه وبحوره ومعاييره التقليدية، والاحتكام إلى مفاهيم تجريبية جديدة تحطم الأطر الكلاسيكية.

وبقدر ما أعطت هذه الثورة من روح جديدة لسيطرة الشعر على المشهد الإبداعي العربي، إلا أنها حطمت سيطرة التقليديين من الشعراء ونقادهم ووسائلهم الصحفية، وهكذا توارى محمود سامي البارودي وأحمد شوقي، وظهر على الساحة صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، وتوارى عبد الكريم الكرمي ليحل محله محمود درويش، وتوارى الرصافي والزهاوي وجاء السياب ونازك الملائكة اللذان ملأت أشعارهما الدنيا وشغلت الناس، وتوارى خليل مطران وبرز يوسف الخال وأدونيس. وتراجع تأثير مجلات الرسالة والأديب وغيرها وحلت مكانها مجلة شعر.

◄ كاتب من الأردن.

في خضم هذا كله، يجب التنويه إلى نقطة في غاية الأهمية وهي أن ثورة الشعر الحر غرست في نفس المبدع العربي، أو من وضع خطواته الأولى على طريق الشعر، ومن خلفهما القارىء ، مفهوماً مهماً وهو أن الشعر يقبل التجديد في الشكل كما المضمون، ويمكننا الخروج على الأطر السابقة نقدياً ولغوياً ونحوياً وشكلياً. ولذلك وبرغم ما قام به رواد الشعر الحر ومن عاصرهم أو تلاهم من الأصوات الشعرية، التي كان لها حضور وتأثير بارز طيلة القرن العشرين، فإن الرغبة في البحث عن الجديد، وتقبل التجديد، وتكريسه ليصبح ممارسة راسخة قد تعزز أكثر من ذي قبل. وصار بالإمكان كتابة الشعر دون التزام بقواعد الشعر والشكل واللغة المعروفة، ومن هنا ظهرت قصيدة النثر، ثم ظهرت النصوص الحرة التي لها إيقاع الشعر ومزاجه، ولكنها في الوقت نفسه ليست من الشعر، وبقيت عصية على التصنيف.

أما الثورة الثانية التي كان لها دور بارز في التحولات التي أصابت الشعر والرواية على السواء، فهي ظهور الشبكة المعلوماتية على نطاق واسع، وخاصة في العالم العربي في منتصف التسعينيات من القرن الماضي، وما أعقب ذلك مما وفرته من إمكانيات هائلة ساهمت بشكل واضح في ظهور الصحافة الإلكترونية والمواقع الثقافية والأدبية والمدونات والمنتديات، وغرف المحادثة والدردشة الصوتية ومواقع الكتابات المنشورة على الشبكة. لقد أتاحت هذه الثورة الفرصة للجميع لنشر كتاباتهم وأشعارهم وتناقلها وتوزيعها، وربما إلى حد أوسع بكثير مما كانت توفره الصحافة المكتوبة، وهكذا لم يعد لزاماً وجود ناقد يرضى عن محاولات كتابة الشعر أو عن القصائد المنشورة قبل نشرها، ولم يعد الأمر في حاجة إلى محرر يقبل ما يحلو له، ويرفض ما يعتقد أنه غير مناسب أو لا يندرج ضمن إطار الشعر. وهكذا انتشرت موجة من كتابة القصائد النثرية والخواطر والنصوص فيما يشبه القصائد الشعرية، وإذا كانت هذه الثورة، وكما كان متوقعاً في بداية الأمر، قد أسهمت في زيادة مدى انتشار الشعر، إلا أن الشعر التقليدي والحر قد تعرضا لانتكاسة لأنه لم تعد قصائد الشعراء الكبار وحدها التي تثير اهتمام القراء، بقدر ما أصبحت تجذبهم كتاباتهم أنفسهم، وكتابات الأصوات الجديدة الشابة غير المكرسة، وهكذا بدأ الشعر العربي المكتوب مرحلة التراجع. والحقيقة أنه ليس الشعر العربي الذي يشهد تراجعاً في الإنتاج والنشر والحضور، بل ينطبق على الشعر العالمي أيضاً.

وأظن أن السبب الرئيس المسؤول عن التراجع هو أن هذا العصر قد صار عصر قراءة الشاشة واستخدام وسائل الاتصال التفاعلية، وحتى الكتاب ولكن في جو من الذاتية والعزلة الفردية، أكثر منه عصر الاستماع والاجتماع والإلقاء، والرواية تناسب هذا التحول في طبائع الإنسان. إن تعقيدات الحياة وتداخل القضايا والأزمات بعضها بعضاً، واطلاع الكاتب على مصادر معرفية مختلفة تهطل عليه بشكل مستمر وهادر في كل يوم، وتعدد الأوجه والأقنعة التي يعيش خلفها الإنسان الواحد بحسب كل بيئة من بيئاته، من مثل بيئة الأسرة والعمل والأصدقاء والكتّاب والغرباء وعالم السفر والهجرة، قد زاد من قناعة الكثيرين بأن النص القصير سواء أكان قصيدة أم قصة لم يعد كافياً ليلتقط كل هذه المشارب والتجارب والخبرات.

يقول المخرج الباريسي جورج فريدلاند في مقالة عنوانها «جمالية ديستوفسكي»: «يقال دائماً إن الواقع ممل ورتيب، ومن أجل الترفيه عن النفس يلجأون إلى الفن والخيال، ويقرأون الروايات، أما أنا فأرى أن العكس هو الصحيح، فما الذي يمكن أن يكون أكثر خيالية وغرابة من الواقع

نفسه؟»(4) وهكذا صارت تعقيدات الحياة ومشاكلها وأحداثها الغريبة المنجم الأمثل لبروز الرواية الى الواقع على نحو ما نراه الآن. ولكن الرواية مرت بظروف صعبة في الفترة التي كان فيها الشعر في أوج انتشاره. فكيف كان عليه حال الرواية آنذاك.

يذكر الناقد البريطاني آلان ماسيه في كتابه «الرواية اليوم» والذي صدر في عام 1990، بأنه قبل عشرين سنة - يقصد في أوائل السبعينيات - كان من الدارج أن يتنبأ المرء بما يدعى «موت الرواية»، وبحسب تعبيره: «قيل لنا إنها ستصبح شكلاً فنياً يسرّ القلة من الناس مثل الشعر. إن كل الأجناس الإبداعية تستجيب بالطبع إلى القلة من البشر، ولكنه كان من المقبول عندئذ القول بأن الرواية قد فقدت مكانتها كوسيلة لنقل التجربة التخيلية»(5). وفي عام 1975 كتب الناقد الاسكتلندي جايلز جوردون في مقدمة كتابه «ما بعد الكلمات: أحد عشر كاتباً يبحثون عن سرد جديد» قائلاً: «السرد لم يعد فناً شعبياً، لكن القلة تؤيد ذلك الآن»(6). إن استعادة السرد مكانته ربما كان في جزء منه عائداً إلى الجوائز، وما تخلقه مناسبات الإعلان عنها من وعي في أذهان الجمهور. لكن السبب يعود للروائيين أنفسهم أكثر من أي سبب آخر، وقدرتهم على تقديم مواضيع مثيرة للاهتمام بأسلوب ممتع.

وفي عام 1977 حرر الناقد مالكوم برادبري مجموعة من المقالات حول الرواية اليوم، وقد وجد أن «الكثير من الروائيين آنئذ قد اصبحوا يضيقون ذرعاً بمعايير السرد التقليدية، وسعوا إلى التجريب وإعادة صناعة الشكل من خلال البحث في الأسس»(7). وقد جاءت معايير السرد التقليدية التي أشار إليها من مصدرين: الواقعية من خلال تأكيدها على الحبكة والشخصية، واستمداد قوتها من عالم واقعي خلف الرواية، وثانيهما الجماليات الحداثية التي ركزت على النموذج والشكل والأسطورة، وبرأيه فإن كلا المصدرين لم يعودا كافيين لإثارة اهتمام الروائيين، وقد حدد مظهرين شكلاً برأيه تعبيراً عن استجابة لعدم الرضا هذا. الأول هو الانسحاب من النمط المكرس نحو المستوى اللغوي للنص، والذي يصبح حدثاً كافياً بحد ذاته، والمظهر الثاني كان الإعجاب بالعملية السردية في محاكاة ساخرة للشكل، بحيث تصبح مثل إنشاء لعبة مع إجراء التبديل الممكن. والمظهر الثاني عزز مفهوم القارىء بأن جهد النقاد النظريين قد حاصر الرواية، وخاصة أن مثل هذه الروايات التي تستجيب لتحليلاتهم النظرية لم تكن ذات حظوة لدى القارىء العادي. ومن الأمثلة على ذلك روايات البريطاني وليم غولدنغ الذي لم تلق كل رواياته التالية - باستثناء الأولى «آلهة الذباب» والتي اكتسبت شعبية وصارت جزءاً من المنهاج المدرسي - سوى اهتمام ضيق في إطار النقد الأكاديمي. وفي ذلك السياق وفي الفترة ذاتها كتب بيرنارد بيرغونزي بأن الرواية الإنجليزية لم تعد رواية ولا تقدم سوى متعة متوقعة. واعتقد أنه وكما قال فقد تضاءلت الثقة بإمكانية عودة الروح للرواية.

ولكن ثورة الشعر الأولى وثورة المعلومات الثانية مهدتا لعودة بروز النثر مرة أخرى وخاصة السرد بأنواعه المختلفة. وهناك إجماع في مختلف وسائل الإعلام الثقافية في مختلف أنحاء العالم بأن هذا الزمن هو زمن الرواية. وقد نشر عدد من النقاد والكتاب من مثل ستيفن كينغز، ج. إم تايري، ستيفن ميلهاوزر، جيمس ف إنغلش، وندي مارتن، وجيسون بووغ مقالات حول مستقبل القصة القصيرة في العصر الرقمي، وحول مكانة الرواية. ورغم دفاعهم عن مكانة القصة القصيرة وجمالياتها ورشاقتها، إلا أن لغة التفجع والحسرة والدفاع المستميت لإثبات فضائلها ينبيء بأن الرواية صارت سيدة الأنواع الأدبية.

إن تجارب الإنسان المتعددة والمختلفة في اليوم الواحد والتي تتوزع على وجهات نظر متباينة ومتناقضة أحياناً في الوقت نفسه بحسب زاوية النظر إليها من أقصى الخير إلى أقصى الشر، ومن أقصى اليقين الى أقصى الشك، ومن أقصى تحقيق الذات إلى أقصى المعاناة، ومن أقصى الفرح إلى أقصى الحزن فرضت حتمية تعدد الأصوات والشخصيات والأمكنة وتنوع الظلال والمعاني. وأعتقد أنه لم يكن غير الرواية وتالياً المسرحية ما يستطيع أن يستوعب هذا كله في عمل واحد.

إن ميل الإنسان إلى استثمار تجاربه الفردية الذاتية، والاحتفاء بها واعتبارها على درجة عالية من الغنى والتنوع والجدارة للكتابة عنها، ورغبة الكاتب في الغوص في أعماقه الجوانية وقناعاته للبحث عن رؤيته من مختلف مواقف الحياة، ورغبته في توظيف خبرات الماضي وذكرياته وأحلامه مهدت الطريق لانتشار الرواية، فالشعر ميدان التجارب الوجدانية الذاتية أو القضايا العامة، والقصة ميدان الإيجاز والتكثيف التي تصلح للحديث عن الآخرين أكثر من الذات في هذا العصر الذي يعمق الإحساس بقيمة التجارب الذاتية. إن الرواية تتجاوب مع تطلعات الإنسان لتقديم رؤيته المعقدة المتشابكة وتجاربه المختلفة وربما المتناقضة في آن معاً.

إن دوافع تحول الكتاب إلى الرواية مختلفة، ولكن لا فرق عندي بين تحول قاص أو شاعر أو صحفي أو ناقد إلى روائي. إن خوض تجربة كتابة الرواية مسألة مغرية وثرية، وتنطوي على قدر من التحدي، وتتطلب جهداً كبيراً من العمل على بناء معمار أدبي متعدد الأطياف والعوالم والأمكنة والقضايا والشخصيات والأزمنة. والسؤال عن الأسباب والنتائج يبدو مثل جدل بيزنطي في حلقة مفرغة، فالسؤال إذا ما كان انتشار وسائل الطباعة، وكثرة الجوائز الروائية، والرغبة في الشهرة، أو تحقيق عائد مادي، أو غيرها هي التي أدت إلى انتشار الرواية عالمياً واحتلالها مكانة الصدارة، أو أن العكس هو الصحيح، أي أن انتشار الرغبة في كتابة تجربة الحياة في شكل رواية في هذا العصر الذي يشجع الذاتية والفردية، وبالتالي اتساع الرغبة لدى الكتاب في خوض التجربة هو الذي مهد إلى انتشار طباعتها وتسويقها وكثرة جوائزها وشهرتها ليس من السهولة الإجابة عليه، ولكن ما يهمنا هو المحصلة، وهي أن تحول الأدب العالمي للرواية صار حقيقة واقعة وحتمية، وهي في النهاية مسكونة بهمّ إعادة اكتشاف الوعي والبحث عن الخلود في الرواية، كما كان يبحث شكسبير عن الخلود في سونيتاته، أمام قوى الموت والطبيعة المتقلبة، أو كما قال جوزيف كونراد «الذي يجعل الجنس البشري مأساوياً ليس كونه ضحية الطبيعة، بل كونه واعياً بها»(8).

الهوامش:

1 - الشعر ومزاياه (مقدمة الجزء الثاني في ديوان إبراهيم شكري، 1913)، عباس محمود العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة، 1987.

2 - المرجع السابق.

3 - المرجع السابق

4 - الخيال والمخيلة، فن القصة وجهة نظر وتجربة، عدي مدانات، الطبعة الأولى، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 2010.

5 - The Novel Today، Allan Massie، Longman House، 1990، Essex، England.

6 - Beyond the Words: Eleven Writers in Search of a New Fiction، Giles Gordon، ed، Hutchinson، 1975، London.

8 - The Novel Today، Contemporary Writers on Modern Fiction، Malcolm Bradbury، Alden Press،1977،Oxford

9 - Joseph Conrad: Third World Perspectives، Robert D. Hamner، Three Continents press، 1990، Washington DC

الكوميديا وفلسفة الضحك

د . يحيى البشتاوي

يرى كثير من النقاد أنه لا يوجد حدود بين الضحك والكوميديا، فكلاهما مرتبط بالآخر، وكأنهما شيء واحد، لذلك غالباً ما يطلق على العرض المسرحي الكوميدي تسمية العرض المسرحي الضاحك، وهو فن يهدف إلى خلق المتعة والترفيه واللذة والتسلية لدى المشاهد.

والعرض المسرحي الكوميدي هو فن مسرحي يضرب في جذوره إلى البدايات الأولى التي ظهرت فيها المحاكاة والمسرح عند الأغريق القدماء، وقد جاء ظهوره وتطوره نتيجة لضرورات اجتماعية إنسانية أسهمت في تطوير الإنسان وإغناء وعيه وتجاربه.

تعددت أشكال المسرح الكوميدي ومذاهبه ومدارسه، وكثرت فيه الاجتهادات والآراء التي ساعدت على تطوره فنياً وفكرياً وجمالياً، حتى شكل خطاباً متعدد المستويات من خلال بنيته وأحداثه وشخصياته، التي تميزت بقدرتها العالية على محاكاة الفعل الإنساني.

اتسمت عروض المسرح الكوميدي حسب أنواعها بالبذاءة الرخيصة، والجنس، والقسوة، والعبث، والتهكم، والسخرية من العيوب الأخلاقية والفكرية والجسدية، معتمدة على المفارقة اللغوية ومفرداتها ومفارقتها البنائية، وتراكيب حكايتها، وحبكتها من خلال اللفظ، واللكنة ونبرة الصوت والإلقاء، ومن خلال الإيقاع أيضاً.. وقد اتخذ التناقض وتقديم اللامألوف والمفارقة أساساً في بناء مكوناته.. كما اعتمد المسرح الكوميدي على خلق الدهشة والصدمة، من خلال الكشف عن آلية حركة الفعل، والحدث، والشخصية.. وصممت وحدات الحدث فيه على أساس: أن كل شيء محتمل الحدوث والوقوع – وقوع الحدث(1).

إن الكوميديا بتصويرها للشخصيات ذات الأنماط العامة إنما تركز على الخاص بهدف إظهار العام، محاولة في الوقت نفسه خلق أنماط جديدة، وما دامت تثير الضحك أو تنتهي نهاية سعيدة فهي ملهاة، لذلك أكد الفلاسفة والباحثون على دراسة مفهوم الضحك وعناصره وأسبابه ووسائل خلقه في العرض المسرحي الكوميدي، فأخذت هذه الموضوعة مساحة واسعة في الدراسات الفلسفية الجمالية.

ويعد الفيلسوف الإغريقي أفلاطون هو الأب الحقيقي للدراسات المرتبطة بالضحك والتأمل فيه، وهو أول من قدم نظرية "اللذة–الألم" حول الفكاهة، وقد اهتم في كتابه "الجمهورية" بتناول موضوع الضحك محذراً منه لقدرته العالية على التخريب في المجتمع، وإشاعة التطرف في سلوك الفرد مما يفقده القدرة على ضبط النفس .

كاتب من الأردن.

ويرى أفلاطون أن الضحك الساخر يقوم بدور محكمة القانون التي تصدر أحكامها بشكل مباشر وحاسم، فهو يعيد كتابة القوانين بشكل خاص، ومن ثم لا يمكن أن تتحمل الجمهورية ذلك التهديد، والتحكم في انفعالات الناس أكثر أهمية من التحكم فيهم أنفسهم، ولذلك فإن الضحك ، كانفعال مهم، وفي ضوء ما ينبغي أن يقوم به حكام الجمهورية ينبغي ألا يتجاوز حده وإلا انقلب ضد هؤلاء الحكام(2).

وقد رفض أفلاطون الضحك المفرط والمبالغ فيه؛ لأنه يحول الإنسان العادي إلى شخصية مستهجنة ومثيرة للسخرية، وهذه الوقائع تستدعي أن يكون للجمهورية أجهزة للرقابة على السلوك، وعلى النشاط الفني والأدبي.

ورغم هذا الموقف الذي اتخذه أفلاطون من الضحك، إلا أنه قد استخدم في حواراته أحياناً بعض المضحكين، ليقوم بدور معلق متهكم يوضح من خلاله آرائه الفلسفية بأشكال جميلة، ولغة حرة ساحرة تبعث على الحركة والضحك والفكاهة، لذلك وفي ضوء هذه التقنية التي اتبعه، فقد اختار شخصية سقراط لتلعب في محاوراته الفلسفية دور الشخصية الساذجة الجاهلة، التي تعيش ضروباً من الغفلة قبل أن تلقي بأسئلتها الماكرة، لتعبر في النهاية عن مواقف تتصف بالوعي والحكمة، وتكشف في الوقت نفسه عن جهل خصومها وتخلفهم.

إن ما يثير الضحك عند أفلاطون يكمن في تلك النقائص أو العيوب، وخاصة الجهل بالنفس، وإن التسلية تحدث هنا نتيجة شعورنا بتمني الأذى لهؤلاء الجاهلين بأنفسهم، والذين يتباهون ويختالون بنقائص لا يدركونها، نحن ندركها لأننا أصدقاء أوجيران لهم، ولذلك فنحن على مقربة منهم بحكم هذه العلاقات الاجتماعية، ولكننا على مبعدة منهم أيضاً بسبب تلك المسافة، التي تجعلنا ندرك وجود نقائص لديهم، لا يدركونها هم، في حين ندرك نحن ونعتقد أنها لا توجد لدينا(3).

إن الضحك عند أفلاطون يشكل أساساً لفهم كثير من الانفعالات البشرية، أما الأمر المضحك، فهو يفصح عن مشاعر مزدوجة من اللذة والألم يؤسسان لحالة العقل التي تمكن الإنسان من فهم ذاته، واللذة الحقيقية هي تلك اللذة الصافية النقية من الألم، وإذا تكونت حالة اضطراب في الروح أو الجسد تبدأ أقوى اللذات وأشد الآلام بالظهور.

ويمكن وصف المشاعر السارة بأنها مشاعر ممزوجة بالألم، وقد تبعث أحياناً على الشماتة والسخرية. وفي هذا السياق تحدث أفلاطون عن متعة الكوميديا، التي كشفت عن نوع خاص من الخبث وسوء الطوية، فالسعادة أو الخير الذي يحدث للآخرين يسبب الألم لنا، في حين يؤدي سوء المصير الذي يلحق بهم إلى حدوث المتعة لدينا، إننا نضحك من النقص الذي يتجلى لدى الأفراد في الواقع، أو في الأعمال الكوميدية، ومن ذلك الجهل الذي يقود الناس إلى حظهم العاثر، فنحن نضحك من أبطال الكوميديا لما يلحق بهم بسبب حماقاتهم، ونتعاطف معهم لكننا نشعر أننا أفضل منهم؛ لأننا لا نقع في مآزقهم(4).

وإذا كان الضحك لدى أفلاطون قد جاء مرتبطاً بالواقع الحياتي الفعلي، ويعد استجابة انفعالية ترتبط بالحقد والضغينة وسوء الطوية، فإن أرسطو طاليس قد حرره من الارتباط بالبشر في الواقع، ليصبح انفعالاً إيجابياً يسعى إليه الإنسان خلال بحثه الدائم عن السعادة، وذلك للوصول إلى الاسترخاء والسعادة.

ذهب أرسطو إلى أن هناك أهمية للضحك على أن يكون ضمن حدود اللياقة والاعتدال وعدم المبالغة. ومع أنه يمكن إرجاع كثير من أفكار أرسطو حول الضحك بشكل أساسي إلى أفكار أفلاطون، إلا أن التطابق بينهما غير وارد، لقد اتفق معه حول دور الحقد وسوئه بوصفهما مسألة جوهرية في الضحك، لكنه وسع حدود الموضوع من خلال تمييزه بين الكوميديا والتهكم، وكذلك من خلال حديثه عن الجوانب الجمالية للضحك، حين قال إن العنصر الضار الذي لا يمكن الاستغناء عنه في الضحك هو أمر غير مرغوب فيه من وجهة نظر جمالية، وأشار أرسطو إلى إمكانية أن يقضي المرء على جدية خصومه بالإضحاك، وأن يقضي على هزلهم من خلال الجدية (5).

وكان لأرسطو الفضل في وضع قانون للدراما من خلال كتابه "فن الشعر"، حيث ركز فيه على تناول الجوانب الهامة المتعلقة بالتراجيديا، إلا أن الجزء الثاني من الكتاب والخاص بالكوميديا قد فقد، ومن المرجح أن أرسطو قد قنن الكوميديا مثلما فعل مع المأساة.

ولما كان أرسطو قد جعل من المأساة والملهاة والملحمة أنواعاً للمحاكاة، فإنه قد خص الملهاة والمأساة باسم دراما "لأنها تحاكي أشخاصاً يعملون ويفعلون" (6).

وقد عرف أرسطو الملهاة بأنها: "محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح. إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر: فالقناع الهزلي قبيح مشوه، ولكن بغير إيلام" (7)، وهذا يعني أن الملهاة تهتم بالجانب المثير للضحك من الأفعال القبيحة، التي لا تؤدي إلى ضرر في الشخصية، ولما كان شعراء الملاهي يحاكون أراذل الناس، فلا بد من وجود أشخاص هم الممثلون الذين يفعلون ويقومون بالمحاكاة، ولابد أيضاً من وجود قصة وفكرة معينة يتعرضون لها.

وبظهور "رسالة كوزيلينيان" تبلورت للدارسين رؤية واضحة لأفكار أرسطو حول الكوميديا والفكاهة والضحك، وهذه الرسالة هي نص يوناني قصير، وجد في مخطوط يحتوي معظمه على مقدمات لمسرحيات "أريستوفانيس" الكوميدية، وترجع أهميته للاعتقاد بأنه يعد ملخصاً لأفكار أرسطو حول الكوميديا، وإن اختلف الدارسون في مواقفهم، مما جاء في هذا المخطوط قبولاً أو رفضاً، إلا أن هناك من وقف موقفاً وسطاً، وأخذ ببعض الآراء الواردة فيه محاولاً من خلال ذلك إعادة تشكيل أفكار أرسطو حول الكوميديا.

تناول المخطوط الحديث عن الكوميديا، وفلسفة الضحك في سياق الحديث عن أنواع الشعر، التي تعرض لها أرسطو في كتاب "فن الشعر"، ثم تناول طبيعة الكوميديا إذ وصفها بأنها: "تمثيل معرفي مثير للضحك، هذا الفعل ناقص من حيث شأنه أو قدره، وكامل بوساطة الكلام المزخرف الذي يقدم من خلاله، وكذلك بوساطة أجزائه أو فصوله، التي تقدم على نحو مستقل (منفصل) ضمن العناصر المتنوعة داخل المسرحية. ويتم تمثيل الكوميديا من خلال الأداء الدرامي للأشخاص الذين يمثلونها فعلاً، وليس من خلال الوسائل السردية المصاحبة لها" (8)، ومن خلال الضحك والمتعة تنجز الكوميديا أهدافها المتمثلة في تطهير الانفعالات، فالضحك بما يحويه من تناقض أو مفارقة هو المؤسس الحقيقي للكوميديا.

ويربط أرسطو بين طبيعة الكوميديا وطبيعة الفكاهة والضحك، ويرى أن هناك بنية خاصة للضحك في الكوميديا، حيث تأتي هذه البنية محصلة لكل من:

أ- أسلوب الكوميديا الخاص، أو طريقة التعبير اللفظية الخاصة بها أو بيانها الخاص.

ب- الأحداث أو الوقائع العرضية أو الطارئة الموجودة فيها(9).

ويميز أرسطو في السياق ذاته بين الضحك المرتبط بالفكاهة اللفظية (ضحك الكلمات)، والضحك المرتبط بفكاهة المحال إليه أو الفكاهة المرجعية (ضحك الأفعال)، وهنا نميز بين هذين النوعين من الضحك:

أ- الضحك من الأسلوب أو البيان: وينتج من خلال سبع طرائق هي:

1 - المجانسة أو الجناس التام.

2 - الترادف: كقول أحدهم: "أنا هنا، أنا وصلت"، فالمعنى متكرر، وقد ورد ذلك في مسرحية "الضفادع" لـ أريستو فانيس.

3 - الإطناب أو الإسهاب: ويحدث باستخدام الاسم نفسه مرتين بالمعنى نفسه.

4 - الجناس الناقص: ويتم باستخدام الألفاظ المشتركة الجذور، وذلك بإضافة كلمة لأخرى، أو حذف مقطع من كلمة، أو تصغير الكلمات (شويعر مثلاً)، أو تكبيرها، أومن خلال التحوير والتغيير في شكل الكلمات وطريقة نطقها، ومن ثم في معناها.

5 - المحاكاة التهكمية: كنطق اسم شخص بدلاً من اسم شخص آخر.

6 - الاستعارة: وتعني تحويل الأسماء أو الدلالات بين الأشياء المتشابهة، من خلال الصوت أو المظهر أو أي خاصية مدركة أخرى.

7 - شكل البيان أو طريقة الإلقاء نفسها، فطريقة الإلقاء الغريبة تؤدي إلى الضحك.

ب- الضحك من الأحداث العرضية أو الطارئة: ويحدث الضحك هنا بطريقتين، هما:

1 - الخداع أو التمويه: الذي تبنى الأحداث على أساسه.

2 - المشابهة، أوجعل شيء ما يشبه شيء آخر، وينقسم هذا الأمر إلى عدد من الأشكال من بينها: أن يشبه شخص شخصاً آخر أفضل منه، أو نجعل شخصاً من ذوي المكانة المرموقة يشبه شخصاً أسوأ منه بمراحل، أو إيراد الأحداث صعبة التصديق، أو الأحداث الممكنة وغير المتتابعة منطقياً، أو الأحداث المعاكسة للتوقعات، أو الشخصيات المستهجنة التي تميل للشر وإلحاق الأذى بالآخرين، أو تلك التي تتخذ قرارات سيئة، أو التي ترقص رقصاً سوقياً مبتذلاً(10).

ومثلما قسم أرسطو المأساة إلى عدد من الأجزاء، جاء تقسيمه للملهاة مشابهاً لذلك، فالعناصر الكيفية الأساسية المكونة للكوميديا من وجهة نظر أرسطو تكمن في: "طريقة الإلقاء، والحبكة، والشخصية، والاستدلال العقلي، ومن الممكن أن يضاف إلى ذلك الأغنية والمشهد. كما يرى أن للكوميديا مكونات أو أجزاء كمية، ويقصد بها الفصول أو الأجزاء المنفصلة التي تنقسم إليها الكوميديا، وهي:

1 - المقدمة أو البرولوج.

2 - الكورال.

3 - الحلقة المشهدية.

4 - الخاتمة(11).

إن الحبكة هنا تبنى حول أفعال مثيرة للضحك، وهذه الأفعال تقدمها شخصيات تتصف بالتهريج والتهكم والتفاخر بلهجة خاصة بها يختارها الشاعر الكوميدي، ووسيلة المحاكاة في الملهاة هي اللغة والموسيقى، أما طريقة المحاكاة فتكمن في المشهد الذي يعد أمراً شديد الأهمية في الدراما.

ونتيجة للتأثير الذي أحدثه الفكر الفلسفي الإغريقي، ظهرت إسهامات فلسفية لاحقة ناقشت موضوعة الفكاهة والضحك على مر العصور، وقد ظهرت في هذا السياق آراء "رينيه ديكارت" الذي عد الضحك "ظاهرة طبيعية بحتة، وأنه يحدث حينما لا تتدخل ملكة الحكم لكي تنظم العمليات الانفعالية"، من تنفس ودورة دموية "التي يعد الضحك فيها بمثابة التعبير الخارجي" (12)، وهكذا فإن "ديكارت" قد نظر إلى الضحك بوصفه ظاهرة جسدية تتشكل نتيجة رجفة أو هزة في عضلات الجسم والوجه، فرضها موقف غير مألوف أو لا واقعي أثار فينا الدهشة، وأضعف سيطرة العقل على الانفعالات الجسدية.

أما الفيلسوف الألماني "عمانوئيل كانت" (1724 - 1804م) فقد تحدث في كتابه "نقد ملكة الحكم" عن نظرية النكتة، التي يمكن وصفها بأنها نظرية عامة عن الفكاهة، وذهب الى أن الضحك هو "ضرب من الإعياء المفاجئ الذي يصاب به العقل، فلا يلبث البدن أن يقوم هو بالاستجابة للمؤثرات الخارجية على طريقته الخاصة" (13)، وهو بذلك يركز على أن هناك علاقة مشتركة بين العقل والجسد، تنتج في حقيقتها ظاهرة الضحك التي تحدث الارتياح والسرور داخل النفس والعقل، مما يحقق التوازن بين اللذة الجسدية واللذة العقلية أو النفسية.

أما "آرثر شوبنهور" فقد كان له موقفه من أفكار "كانت" عن الفكاهة والضحك، إذ وصفها بأنها غير كافية لتفسير معظم أنواع الفكاهة. وذهب "شوبنهور" في كتابه "العالم كإرادة وتمثل" إلى أن الضحك ينشأ نتيجة للإفتقار إلى التجانس أو حدوث التناقض بين الموجة العقلية المجردة، وبين تمثيل معرفي معين يقوم على الإدراك، فالضحك هو محصلة لذلك الصراع أو التفاوت المعرفي، الذي لا يمكن اجتنابه بين المتصور العقلي العام، والمدرك الحسي الخاص، فهو ينشأ نتيجة للإدراك المفاجيء للتناقض بين تصور معين، وبين الموضوعات الواقعية المحددة التي تم الاعتقاد من قبل بوجود علاقة معينة بينها وبين هذا التصور، لكنها الآن علاقة أخرى جديدة غير متوقعة، والضحك نفسه هو مجرد التعبير عن هذا التناقض(14).

ويرى "شوبنهاور" أن قوة الضحك تشتد كلما كانت حالة التناقض غير متوقعة بدرجة كبيرة، ففلسفة الضحك عنده تتأسس من خلال عدم التطابق بين الفكرة المنطقية والواقع، بينما يمثل الإتفاق بين المفهوم والحدس حالة الجدية التي هي نقيض للضحك.

وتقسم المواقف المثيرة للضحك في رأي "شوبنهاور" إلى نوعين:

الأول: يستدعي الضحك عدم التطابق، ويقع عندما ننطلق من الحقيقة الساطعة إلى الفكرة، فهو يعود عموماً إلى الذكاء وسرعة البديهة في ابتكار النكتة.

الثاني: وينشأ من العملية الفكرية التي تتناقض مع النوع الأول، الذي ينتقل فيه الوعي من الملموس إلى المجرد، ليصبح من المجرد إلى الملموس، الواضح والمرئي، وهذا النوع يتمثل بالحماقة التي يجلب حضورها نوعاً

من التناقض في المعنى مع المفهوم، ونتيجة لذلك تنشأ اللامعقولية، ومن ثم ممارسة الأفعال الحمقاء، ومثلما تتطلب المسرحية فعلاً مسرحياً، فإن هذا النوع من الفعل المثير للضحك أمر جوهري في الكوميديا(15).

إن هدف الدراما عند "شوبنهاور" يكمن في عرضها لجوهر وجود الإنسان وطباعه، حيث تتحد أشكالها لعرض أحد جوانب الحياة التي تكون حزينة أو مضيئة، وبما أن الكوميديا تركز على تقديم الجانب المفرح من الحياة، فإنها تعرض من الحياة الجانب المضيء معززة إرادة الروح الطيبة على حد تعبير "شوبنهاور"، الذي قال عن الكوميديا الرومانية: "لقد ترك لنا القدماء في كوميدياتهم بصمات صادقة عن أحوالهم المعيشية المضيئة. وهي تبدو واضحة ودقيقة إلى درجة تبدو فيها، وكأنهم فعلوا ذلك عن قصد، تحدوهم الرغبة في إشراك أحفادهم، على الأقل من خلال الفن، بمشاركتهم الحياة الجميلة والنبيلة، والتي يتحسرون على زوالها السريع، وعندما نقوم بتجسيد "بلاوتوس" و"تيرانس" على خشبة المسرح، فإن هذه الحياة الغابرة والمفعمة بالنشاط ستنتصب أمامنا ثانية، وهي في كامل جمالها ونضارتها..." (16).

إن الكوميديا تمثل علاقة إيجابية بالحياة، وهي تدعو باستمرار إلى تأكيد الإرادة، والكاتب المسرحي المتمكن ينهي مسرحيته في اللحظة السعيدة بالنسبة للأبطال، بعد أن يحققوا أهدافهم، وتحقق إرادة الحياة انتصاراً، ويرى "شوبنهاور" أن ذلك يتناقض مع حيثيات ومجريات الواقع؛ لأن قانون الكوميديا قانون آني وزائل.

وبما أن الكوميديا تصور شخصيات ساذجة وذات اهتمامات تافهة، فإنها تضع النماذج الواقعية المعبر عنها بعيداً عن الصيغة الجمالية والأخلاقية، فأبطال الكوميديا يتصفون بالنقص في الجانب الإنساني، وهم يفتقدون إلى البداية الروحية وإلى الطموحات الهامة.

ومما يلاحظ أن نظرية الكوميديا عند "شوبنهاور" قد جاءت متناقضة في بعض معطياتها نتيجة لروح "شوبنهاور" المحبة للجدل، حتى أنه وصل إلى حد إنكار الكوميديا، بل أنه منح قضية جوهر الكوميدي والمضحك أهمية كبيرة، ثم قضى ببطلان نظرية المضحك عند "كانت" و "جان بول ريختر".

أما الفيلسوف الفرنسي "هنري برجسون" (1859 - 1941م) فقد وضع من خلال كتابه "الضحك – البحث في دلالة المضحك" نظريته حول الفكاهة والضحك، حيث أطلق عليها بعض العلماء اسم "النشاط الآلي" أو "نظرية الآلية" مرتكزين في ذلك على وصف "برجسون" للأمر المضحك بأنه شيء ميكانيكي يضع قشرة خارجية على الكائن البشري.

وقد تحدث "برجسون" عن ثلاثة شروط لحدوث الضحك، هي:

1 - إنه لا مضحك إلا فيما هو إنساني، فالمنظر قد يكون جميلاً لطيفاً رائعاً، وقد يكون تافهاً قبيحاً، ولكنه لا يكون مضحكاً أبداً، وإذا ضحكنا من حيوان فلأننا وجدنا عنده وضعاً أو تعبيراً إنسانياً.

2 - غياب الانفعال أو الشعور العاطفي، فالخصم الأعظم للضحك هو الانفعال، وكي يحدث المضحك ما يحدثه من تأثير لا بد من أن يتوقف القلب برهة عن الشعور، فالمضحك يخاطب العقل المحصن.

3 - وأكد "برجسون" على ضرورة تحديد الوظيفة الاجتماعية للضحك، فلكي نفهم الضحك يجب أن نرده

إلى بيئته الطبيعية وهي المجتمع، ويجب أن نحدد طبيعته النافعة، على الأخص، وهي وظيفة اجتماعية(17).

وهكذا فإن "برجسون" يؤكد على أن الضحك ينشأ نتيجة لأسباب اجتماعية تفرضها طبيعة التفاعل الاجتماعي، وهو يرجع أسبابه إلى قاعدة عامة هي "الآلية والتصلب" التي تعد العامل الثابت، الذي يصاحب مراحل نظريته في تفسير ظاهرة الضحك وأسبابها. وإذا تلبس هذا العامل الفرد واستكان إليه، فإنه يفقده تلاءمه مع الموقف والسلوك والتفكير، ويؤطر جسمه وحركته بالتوتر وعدم التوازن. فالضحك يلعب دوراً هاماً في تصحيح العيوب الاجتماعية المرتبطة بالآلية والتصلب وعدم المرونة والانعزال والغرور.

إن منبع الضحك عند "برجسون" يكمن في جهاز يرتبط بالطبيعة التي تحركه كما تريد، مثلما يحرك الإنسان (الأراجوز) بخيوط دقيقة، مما يؤسس للآلية والتصلب في عملية الضحك، ومثلما يتحرك الجهاز الآلي بصدمة كهربائية أو طاقة مختزنة، يأتي الضحك كذلك رد فعل لطاقة أو شيء ما.

لقد تحدث "برجسون" عن أنواع المضحك بشكل عام، ووضع لكل منها قانوناً يحدد من خلاله الأسباب التي تؤدي إلى إثارة الضحك، وقد قسمها إلى خمسة أنواع، هي:

1 - مضحك الأشكال: وقد استعرض شتى صور التشوه التي صنفها في زمرتين هما: زمرة التشوه الذي يضحك وزمرة التشوه الذي يبتعد عن ذلك. وقد خلص إلى أن "كل تشوه قابل لأن يقلده شخص سليم يمكن أن يصبح مضحكاً(18)، فالتشويه نقيض للجمال، ولا يمكن أن تكون جميع التشويهات مثار ضحك، ويزداد ضحكنا كلما فسرنا هذا التشوه تفسيراً طبيعياً، بل ويزداد ضحكنا أكثر حين نربط هذا التشوه بذهول أساسي في الشخص، كما أن الذي يضحكنا في الهيئة المشوهة هو (الآلية والتصلب) ووضع اعتاده الفرد أو احتفظ به.

2 - مضحك الحركات: ويضع له "برجسون" القانون التالي: "إن أوضاع الجسم وإشاراته وحركاته تكون مضحكة على قدر ما يذكرنا هذا الجسم بمجرد آلة"(19)، فصورة الآلة التي تعمل داخل الشخص تبعث على الضحك، ويورد "برجسون" أمثلة عديدة على ذلك، فمثلاً حينما يغني ويرقص فوق المسرح، وبحركة واحدة، عدد من الأشخاص المتشابهين في الهيئة والشكل، فإننا نشعر بأن خيوطاً تربط الأرجل بالأرجل وتصل الأيدي بالأيدي، فتحصل على نوع من التوازن يجعل ليونة الصورة تتصلب حتى كأننا أمام آلات، فيحدث الضحك.

3 - مضحك الظروف: وقانونه هو: "مضحك كل ترتيب للأفعال والحوادث يخيل إلينا وجود الحياة من جهة، ويجعلنا نحس إحساساً واضحاً بنوع من الترتيب الآلي من جهة ثانية، على أن تتداخل الصورتان إحداهما في الأخرى"(20).

4 - مضحك الكلمات: ومن قوانينه الخاصة التباين في الفكرة، ومضحك الكلمة أو اللغة يجب أن يقابل بالمثل مضحك الأفعال والمواقف، وتكرار الكلمات والعبارات على نحو آلي يخلق نوعاً من اللامعقولية المضحكة، كما أن قلب اللغة من الفخامة الأدبية إلى اللهجة الدارجة قد يكون فيه شيء من الهزل.

وقد اقترح "برجسون" ثلاثة أساليب لصناعة الضحك في الظروف والكلمات، وميز بين الفكاهة اللفظية والفكاهة الإحالية أو المرجعية أو المرتبطة بالأحداث، حيث وضع لها ثلاثة ميكانزمات جاءت متوافقة مع كل نوع من

هذين النوعين، وهي:

الأول: تكرار الكلمات أو الأحداث.

الثاني: قلب أو عكس الأدوار كقيام السيد بدور العبد أوالعكس، أو اللص الذي تمت سرقته.

الثالث: التداخل المتبادل لسلاسل الأحداث، ويتعلق الأمر هنا بأحد المواقف الذي يكون منتمياً إلى سلسلتين مستقلتين من الأحداث، كما أنه يكون قابلاً للتفسير بطريقتين مختلفتين تماماً في الوقت نفسه(21)، وقد استمد "برجسون" أمثلته الدالة على ذلك من خلال الكوميديا الفرنسية الكلاسيكية لدى "موليير" خاصة، ومن مسرح الفودفيل الفرنسي أيضاً.

5 - مضحك الطباع: وبتحليل الطباع المضحكة يصل "برجسون" إلى أهم أجزاء الموضوع، فهو يرى أنه ليس من الضروري أن يكون الطبع طيباً أو خبيثاً حتى يثير الضحك، وإنما يمكن أن يضحكنا إذا كان طبعاً غير اجتماعي، حتى وإن كان خطيراً أو هيناً، "ونرى الآن أنه ليس من المهم كذلك أن يكون الموقف خطيراً أو يسيراً، فإنه إذا عرض لنا عرضاً يسكت فينا الانفعال استطاع أن يضحكنا خطيراً كان أم هيناً. وإذن "فاللا اجتماعية" في الشخص، و"اللاإنفعالية" من جانب المتفرج، هما الشرطان الأساسيان. وثمة شرط ثالث يتضمنه الأولان وترمى كل تحليلاتنا، حتى الآن إلى استخلاصه. أعنى الأوتوماتيكية"(22)، فالمضحك في عيب هو الذي يصدر عن الشخصية على غير علم منها، بحركة لا إرادية، أو كلمة غير واعية، ليتحقق بذلك ذهول مضحك، وكلما تعمق هذا الذهول اصبحت الملهاة أكثر رفعة، فكل طبع يضحك هو جاهز في شخصيتنا، إذ يشبه الآلة نعبئها فتعمل من تلقاء نفسها .

لقد قدم الفكر الفلسفي عبر التاريخ نظريات كبرى مهمة حول الضحك، ويمكن تصنيف هذه النظريات بشكل عام تحت ثلاث فئات، هي:

1 - نظرية التفوق أو السيطرة : وتنضوي تحتها نظريات كل من أفلاطون وهوبز وبرجسون، مع وجود تميز خاص بكل منهم، أو إضافة متميزة خاصة به، وتقول هذه النظريات بأن الضحك ينشأ نتيجة لشعور ما بالتفوق المادي أوالعقلي يشعر به الضاحك إزاء الآخرين الأقل منه، أو إزاء نفسه أكثر نقصاً، مقارنة بما هوعليه الآن.

2 - نظرية التناقض في المعنى: ومن أقطابها، أرسطو وكانط و شوبنهور.

3 - نظريات تمزج بين التفوق والتناقض في المعنى: ومن أقطابها، أفلاطون وكيركجورد(23).

وعموماً فإن الضحك يقوم على عدد من المثيرات التي تولد في الذات الانشراح و النشوة، وهو بأصنافه المتعددة سواء المدركة أو الوجدانية أو النزوعية، يتم بوعي ذاتي ضمن حالات من النشوة التي لا تبتعد كثيراً عن حدود الذهن، لهذا لم ينفصل المسرح الكوميدي عن البيئة والمجتمع، وبقي أسيراً لتقاليد الفكاهة والموروث اللفظي والعلاقات والسلوك الاجتماعي.

لقد دخل المسرح الضاحك ضمن الثقافة الشعبية بأشكالها المتنوعة، والتي حددها "باختين" ب:

1 - مظاهرة الطقوس والمشاهد، وتشمل المواكب والاحتفالات والتمثيل المباشر على الساحات العامة.

2 - الأعمال الفكاهية الشفاهية، وتشمل المحاكاة الهزلية، وبعض النصوص المكتوبة باللغة العامية.

3 - الصيغ المتعددة للتعبيرات الشعبية المختلفة، من شتائم ولعنات التي تحدد لنا صفات المسرح الضاحك المرتبط بالشعب وطقوسه وعاداته، والذي يشكل جزءاً من ثقافته وخبرته، حيث ارتبطت شخصية النصاب والمهرج والغبي، التي ظهرت في المسرح الضاحك وبنظرة الجمهور للمسرح على أنه: كلمة تدل على هذه النماذج والشخصيات فقط(24).

إن الكوميديا ومن خلال فلسفة الضحك قد رسخت مفهوم التهكم بوصفه وسيلة لتحرير الإنسان من سيطرة الأفكار التقليدية السائدة المتعارف عليها، بهدف بناء المجتمع على أساس من الخلاص والتحرر الإنساني، الذي يخلص الأفراد من العبودية والاستغلال الطبقي ضمن سياق من التهكم والإثارة العاطفية والوجدانية بل والعبثية أحياناً، وهي توجه النقد بهدف التصويب والتقويم لبعض الظواهر والعيوب الاجتماعية، في محاولة للحفاظ على رصانة المجتمع وانتظامه بعيداً عن عيوب النماذج البشرية.

الهوامش:

1 - انظر: عوني كرومي، الخطاب المسرحي: دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 2004م، ص145 - 146.

2 - انظر: شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2003م، ص 65.

3 - انظر: المرجع نفسه، ص71.

4 - انظر: المرجع نفسه، ص74.

5 - انظر: المرجع نفسه، ص 78 - 79.

6 - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة،1973م، ص9.

7 - المرجع نفسه، ص16.

8 - شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص81.

9 - المرجع نفسه، ص81.

10 - انظر: المرجع نفسه، ص (82 - 83).

11 - المرجع نفسه، ص(83 - 84).

12 - زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، القاهرة، مكتبة مصر، د. ت، ص37.

13 - المرجع نفسه، ص39.

14 - انظر: شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص93 - 94.

15 - انظر: أنيكست، أ، تاريخ دراسة الدراما: نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس، دمشق، وزارة الثقافة- المعهد العالي للفنون المسرحية،2000م، ص223 - 224.

- انظر: شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص95.

16 - أنيكست، تاريخ دراسة الدراما: نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس، ص220 - 221.

17 - انظر: هنري برجسون، الضحك: البحث في دلالة المضحك، ترجمة: سامي الدروبي وعبدالله عبدالدايم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص16 - 19.

18 - المرجع نفسه، ص27.

19 - المرجع نفسه، ص30.

20 - المرجع نفسه، ص54.

21 - انظر: المرجع نفسه، ص66، وما بعدها.

22 - المرجع نفسه ، ص100 - 101.

23 - شاكر عبد الحميد ، الفكاهة والضحك، ص119.

24 - عوني كرومي، الخطاب المسرحي، ص149 - 150.

◄ تـــــــــــــراث:

- الـقـيـــان والـغـنـــاء في العصـر الجاهـليّ

تأليف: الدّكتور ناصر الدّين الأسـد

القيان والغناء في العصر الجاهليّ

تأليف: الدّكتور ناصر الدّين الأسد

راجعه: د. شوكت عليّ درويش

للكتاب أهمية لطرافته في موضوعة، كما لم يسبق لموضوع أن جمعه دفتا كتاب، والكتاب مقسّم على مقدّمة، وبابين، وخاتمة:

ففي المقدمة يبين أنّ صورة البحث كما هي تمّت في 1950، وقد نشر للمرّة الأولى في 1960، وفي خلال هذه السّنوات العشر أضاف المؤلف إضافات- وهو يقرأ عن غيره- وبخاصّة عندما كان يجمع مادة بحثه عن "مصادر الشّعر الجاهليّ وقيمتها التّاريخيّة" وقد طبعته دار المعارف بمصر سنة 1956، ويبرز أهمية البحث في قوله: "..ومن أجل هذا كان كل بحث عن العصر الجاهليّ- إذا اجتمعت له وفرة المادة وسلامة المنهج- مشاركة واجبة تفرضها طبيعة حياتنا اليوم، في تطلّعها المُلِحّ إلى المعرفة، ولا سيما معرفة حقيقة قومنا في أمسهم، وتتبّعهم في تاريخهم - منذ أن كان لهم تاريخ - تتبّعاً نتلمّس به نفوسنا، ونتقرّى منه كياننا، وندرك فيه مقوّماتنا، فنستطيع بهذه المعرفة أن نشق حاضرنا إلى غدنا، عن هدي وبصيرة، في ثقة وإيمان".

وقد ألزم نفسه حدود المنهج العلميّ من جمع مستقصى لمادة البحث ونصوصه، إلى التّحقيق الدّقيق لهذه النّصوص، إلى دراسة هذه النّصوص دراسة تقوم على دعامتين: فهم النّصوص فهماً فيه استشفاف لها وسَبْرٌ لأغوارها، ومحاولة التّعليل والتّفسير، وإرجاع الفروع إلى أصولها والظّواهر إلى أسبابها.

أما مصادر بحثه ومراجعه فقد بوّبها على خمسة أضرب:

أوّلاً: كتب الأغاني والموسيقى.

ثانياً: كتب التّاريخ العامّة والسِّير والطّبقات والرّجال والجغرافيا.

ثالثاً: كتب اللّغة والأدب.

رابعاً: دواوين الشّعراء الجاهليّين، وما تفرق من شعرهم في المجموعات الشّعريّة.

خامساً: كتب المستشرقين الإنجليز.

ويعدّ مجموعة من الكتب الّتي قرأها عارضاً الأمثلة منها، مع ذكر لما أفاده منها أو لم يفد. ويخلص إلى أنّ مصدره الأوّل هو الشّعر الجاهليّ، فيقول: "واستبنت منه ثلاثة أمور هي لبّ البحث:

الأوّل: كثرة القيان في العصر الجاهليّ، وانتشار الغناء انتشاراً واسعاً.

باحث من الأردن.

والثّاني: رُقيّ الغناء في هذا العصر، وتَرَف القيان في الملبس والزّينة، وازدهار مجالس غنائهنّ بألوان من مظاهر الحضارة المترفة.

والثّالث: وهو موضوع فصول البّاب الثّاني، أثر القيان والغناء في الشّعر والشّعراء الجاهليّين عامّة، وتطبيق ذلك على الأعشى خاصّةً."

وفي الباب الأوّل: قسمه على ثلاثة فصول:

الفصل الأوّل: القينة: اشتقاقها، أسماؤها، الرقيق وظهور القيان، مواطن القيان، طبقاتهنّ.

الفصل الثّانيّ: قيان مسمَّيات: أخبارهنّ وسيرهنّ.

الفصل الثّالث: غناء القيان: طبيعته الفنيّة، الأثر الأجنبي فيه، منزلته بين أنواع الغناء الأخرى في الجاهلية.

ففي الفصل الأوّل: القينة: اشتقاقها: يحسب أنّه لا بدّ للرجوع في معاجم اللّغة، إلى ثلاث مواد، (ق ن ن) و (ق ي ن) و (ق ن ا) سواء أكانت الألف الأخيرة واوًا أم ياء على اختلاف الرأي، ويغلب على ظنّه" أنّ جميع هذه الألفاظ الّتي تولّدت وانشقّت من هذه المواد الثّلاث إنّما ترجع إلى أصل لغويّ واحد، ثنائّي الحروف أحاديّ المقطع هو (ق ن) وسنجد.. أنّ بينها معنى عامًّا تشترك فيه جميعاً.. هو معنى "العمل والصّنع وآلتهما وأداتهما".

ثم يستعرض بعض المعاني للكلمة متكئاً على أنّ الدّلالة الحسيّة تسبق الدّلالة المعنويّة، وأنّ أسماء الأشياء والذّوات تسبق ألفاظ الفعل والحدث، فيرجح أن أوّل معنى لهذه السّلالة اللّغويّة هو "العصا" ثم ما يشبهها كالرّمح والقناة، ثم صار القنّ: الضّرب بالعصا، ثم صار كلّ صانع أو عامل قيناً، ولكلّ صانعة قينة.

"ولّما كان العمل واحتراف الصّناعة مما يقوم به العبيد دون الأحرار السّادة، والإماء دون الحرائر، أطلقت كلمة القين على العبد، والقينة على الأمة، وعبدٌ قِنّ: مُلِكَ هو وأبواه، وقيل هو من القِنْيَة."

"وقد كان في المعاجم متداخلاً متراكماً، وقد اندسّ بينه كثير من المجاز والمُحْدَثات وزاد في اضطرابه آراء رجال اللغة والرّواة.. فينحو بعضهم منحى التّعميم المطلق فيجعل "القين" العبد مطلقاً وكل صانع، و "القينة" الأمة مطلقاً وكل صانعة" ويرى السُّكريّ، رحمه الله: "كلّ صانع يعالج صنعة بنفسه فهو قين إلا الكاتب".. قال اللّيث: عوّام النّاس يقولون: القينة المغنية. وقال أبو منصور: إنّما قيل للمغنية قينة إذا كان الغناء صناعة لها وذلك من عمل الإماء دون الحرائر. والقينة الجارية تخدُمُ حَسْبُ"..

قال أبو عمرو: كلّ عبد عند العرب قين والأمة قينة. قال: وبعض النّاس يظنّ القينة المغنية خاصّة، قال: وليس هو كذلك.. وقيل للمرأة: مقيّنة أي أنّها تزيّن. قال. الجوهري: سميت بذلك لأنّها تزين النّساء شُبّهت بالأمة لأنّها تصلح البيت وتزيّنه.. والقينة الماشطة..".

ثم يرى استيفاء للبحث "أن نرى هذه الكلمة في اللّغات السّاميّة الأخرى. واللّغات الهندو أوربيّة ثانياً، ليجد "أنّ هذه المادّة اللّغوية موجودة في اللّغات السّاميّة المختلفة بمعان هي هذه المعاني الّتي رأيناها في اللّغة العربيّة".

ويقول الدّكتور ناصر الدّين الأسد "وأمّا اللّغات الهندو أوربيّة فقد وجدت هذه المادّة في أصلين من أصولها هما: اللّغتان اليونانيّة واللاتينيّة... فإذا تصفحنا المعاجم اللغويّة اليونانيّة، الّتي اهتمت بأصول المفردات واشتقاقاتها، وجدناها مجمعة على أنّ لفظ KANNA (كنّا) المستعمل بمعنى "قنا" في العربيّة، دخيل، و أنّه ساميّ."

وخلاصة القول في "القينة" ما قاله ابن فارس في مقاييس اللّغة أنّها إنّما سُمّيت بذلك لأنّها قد تُعَدّ للغناء، وقد عَقَّبَ على هذا الرّأي بقوله: وهذا جيّد.. وذكر البغداديّ في خزانته أنّه " إنّما قيل لها قينة لأنّها تعمل بيديها مع غنائها" .

ويقول الدّكتور ناصر: "ونحن حين نكتب هذا البحث إنّما نتَّجه إلى هذا المعنى الأخير من معاني القينة الّذي يخصّصها بالأمة المغنيّة وحدها" .

أسماء الأمة المغنية: أشهر هذه الأسماء وأعمّها: القينة" وسنلحظ في أثناء عرضنا لهذه الأسماء أنّ بعضها، في أصله" صفاتٌ مشتقّة من أفعل تفيد السّماع والغناء ونحوهما، ثم جرت هذه الصّفات مجرى الأسماء فَغُلِّبَتْ وعُمِّمَتْ وصارت تقوم وحدها لتدلّ على المغنية.

فمن تلك الأسماء (الكرينة) وهي مشتقّة من الكِران، وهو العود، وقيل: الصَّنج. والجمع أكرنة، فالكرينة إذن: المغنية الضّاربة بالعود أو الصّنج.

ومن أسماء المرأة المغنية (المُسْمِعَة)، و(الدّاجنة)، والمُدْجِنَة، و(الصّدوح) أو (الصّادحة)، و(الصَّنَجة)، و(جرادة)، وقد استشهد بأبيات من الشّعر الجاهليّ على كلّ اسم.

نظام الرّق في الجاهليّة.

القيان طائفة خاصّة من الإماء، لهنّ بيئتهنّ الاجتماعيّة الّتي نشأن وترَعرَ عن في أحضانها، " وأوّل ما يلفت الدّارس في العصر الجاهليّ هو أهمية الرّقيق في الجاهليّة وخطره، ومرد تلك الأهميّة إلى وجهين:

الوجه الأوّل: كثرة الرّقيق من العبيد والإماء كثرة بالغة جعلت الرّقيق طبقة اجتماعيّة كبيرة لها معالمها المميزة وسماتها الواضحة.

والوجه الثّاني: خطر الأعمال الّتي كانت توكل إلى هذه الطّبقة وتنوّعها تنوعاً واسعاً، حتّى ليكاد يخيّل إلى الباحث في هذا العصر أنّ الرّقيق هم قوام العمل في الحياة الجاهليّة.. وهذان الوجهان واضحان في كتب الأدب والتّاريخ عامّة، وما يتعلق منها بأيام العرب خاصّة... فما أكثر ما يرد فيها من أنّ " المُغيرين أصابوا نسوة والحيّ خُلُوف"، وأنّهم "استاقوا النّعم وأصابوا نساء" وأنّهم "سبوا نساء الحي "و" وأنّهم "أسروا سبياً كثيراً"، هذا سبي عربيّ خالص، وكانت النّساء اللّاتي لا تفديهنّ قبائلهنّ، أو لا يطلقهنّ الرّجل الّذي كنّ من نصيبه، يبقين في حوزته، ويصبحن إماء له أو للقبيلة الّتي أسرتهنّ، فيقمن بأعمال سادتهن ويتوفرن على خدمتهم" .

وهناك الرّقيق الاجنبيّ، "وقد تباينت أجناس هؤلاء الوافدين الغرباء، واختلفت مقاصدهم وأغراضهم، فقد تنوعت أديانهم ومعتقداتهم، فمنهم المجوسيّ والنّصرانيّ واليهوديّ والوثنيّ، وقد كان من هؤلاء من صار رقيقاً أو مولى، ومنهم من ظلّ حرًّا لم يغلَّه قيد.." .

وقد كان من أثر هذه الوفرة الصّاخبة من الرّقيق أن قامت في بعض قرى بلاد العرب أسواق منظّمة لبيع الرقيق، سواء أكان هذا الرّقيق من سبي العرب في حروبهم وغاراتهم، أم كان ممَّن يجلبونه من خارج بلاد العرب من الهند وفارس وبلاد الرّوم ومصر والحبشة وزنوج إفريقية" .

وكانت مكّة سوقاً من هذه الأسواق، ومنها سوق عكاظ، وسوق دومة الجندل، وكانوا يكرهون فتياتهم على البغاء، وربّما بيع السّبي في غير هذه الأسواق الجامعة.

أعمال الرّقيق.

ويكتفي الدّكتور ناصر الدّين الأسد بالحديث عن أعمال الإماء من الرقيق دون العبيد، "فهن ألصق بصميم موضوعنا".

- أنّهنّ يرددن الجمال إلى الحي بشدّ أقتابها عليها.

- القيام بطهي الطّعام وإعداده وتقديمه.

- كنّ يقمن يجمع الحطب، وإعداده لإيقاد النّار.

- كانت الأمة تشدّ الخرقة على أطباء النّاقة ذات الألبان، وتبري العيدان وتشدها على أخلافها لئلا يرضعها فصيلها.

- تمشط النّساء، وتجّهز العرائس.

- يُبْتَغَيْنَ متاعاً للرّجل، ويَتَّخَذْنَ حليلات حيناً، وخليلات في أكثر الأحيان.

- واتَّخَذَهُنَّ السّادة متجراً ومكسباً ومأكلة يُدْرِرْنَ عليهم الرّبح كما تدره أنواع المعايش الأخرى. وذكر إبن حبيب أنّ من سننهم في الجاهليّة "أنهم كانوا يكسبون بفروج إمائهم، وكان لبعضهنّ راية منصوبة في أسواق العرب فيأتيها النّاس فيفجرون بها". "ولا يفوتنا هن أن تشير إلى عمل آخر... كأنه الإماء يقمن به، وكان له فضل كبير في تلظي لهيب الجسد وانطلاق سُعاره للبغاء والغناء: وهو بيع الخمور وإدارة كؤوس الشّراب".

مواطن القيان: الحيرة وغسان: "إنّ بعض الأعلام من شعراء العصر الجاهليّ كانوا يفدون على ملوك المناذرة والغساسنة، يمد حونهم، ويسمعونهم أجود أشعارهم، ويستمعون لأشعار غيرهم من الشّعراء الّذين كانوا يحضرون هذه المجالس الأدبيّة الحافلة. ولم يكن الشّعر في تلك المجالس يُلقى إلقاء أو ينشد إنشاداً حسبُ، بل كان فوق ذلك تغنيه القيان في حضرة هؤلاء الملوك غناء لا بدّ أن يكون قد جاوز مرحلة التّرنم البدائيّ البسيط".

"ولم تكن القيان وقفاً على القصور والملوك وبيوت السّادة والأشراف، بل كن منتشرات في حانات الحيرة، وكان يؤمها طلاب اللّذة واللّهو حيث ينعمون باحتساء الخمور وسماع الغناء".

- **المدينة:** "وكما وجدنا القيان في بيوت الأشراف والسّادة في الحيرة نجدهن كذلك في يثرب".

وهذه قينة أخرى في المدينة كان لها أثر أبعد من المتعة الوقتيّة، فقد استطاعت باللّحن أن تظهر للنّابغة موطن الإقواء في شعره، بعد أن هابه أهل يثرب أن يقولوا له: لحنت وأكفأت، فدعوا هذه القينة وأمروها أن تغني في شعره، فلمّا سمع الغناء... بأن له ذلك في اللّحن، وفطن لموضع الخطأ فلم يعد، وقال: قدمت الحجاز وفي شعري ضَعَة، ورحلت عنها وأنا أشعر النّاس. "ولا بدّ أن يكون اليهود قد ضربوا في هذا المجال بسهم وافر، ... نجد أنّ بني النّضير حين أجلاهم الرّسول، صلّى الله عليه وسلّم، سنة 4 هـ "استقلّوا بالنساء والابناء والأموال، معهم الدّفوف والمزامير والقيان يعزفن خلفهم". ونساء المدينة وجواريها هنّ اللاتي خرجن يستقبلن رسول، صلّى الله عليه وسلّم، بالدّفوف والمعازف ويغنين:

طَلَعَ البَدْرُ عَلَيْنَا   مِنْ ثَنِيّات الوَدَاعِ

ولعلّ في قوله – صلّى الله عليه وسلّم: – إنَّ الأنصار أناس فيهم غزل، ما يشير إلى استشراء هذا الفنّ بينهم وتمكّنه فيهم..".

- **مَكّة:** وجود القيان قديم في مكّة "وأقدم ما يواجهنا من ذكر القيان حديث جَرَادَتَى عاد.. فإذا جزنا هذا العهد

السّحيق ووصلنا إلى الجاهليّة الأخيرة رأينا لمكّة حظًّا من القيان وأخبارهن لا يقلّ عن حظّ مثيلاتها.. "، فقصة أبي جهل الّذي أبي أن يرجع بعد أن أحرز أبو سفيان عيره – حتّى يرد مع قريش بدراً فيقيمون فيها ثلاثاً، وينحرون الجُزُر، ويطعمون الطّعام، ويسقون الخمور، وتعزف عليهم القيان، وتسمع بهم العرب. وكان لأشراف قريش وساداتها قيان يختصصن بهم، ويتوفّرنَ على تلهيتهم وإطرابهم وإمتاع جلسائهم وأصحابهم؛ وأشهرهن جرادتا عبد الله بن جُدْعان.. ومولاة أميّة بن خلف.. وقد كان لحمزة – رضي الله عنه – قينة تغنيه.. وكان من عادة نساء مكّة أن يخرجن مع الجيش يغنين له الأغاني الحماسيّة يشجعنه على القتال" وقصة هند في يوم أحد مشهورة.

- **اليمامة:** وهي منافسة مكّة في قدم القيان وبعد عهدهن "فإنّ منها – الرّوايات.- "ما أرجعهن في اليمامة إلى عهد طسم وجديس" . «واليمامة موطن الأعشى الّذي أفاض في وصف القيان... و «نستروح من غرامه بالغناء وشغفه بذكر القيان أنهنّ كنّ ركناً ذا خطر من أركان حياته في اليمامة – تلك الحياة الّتي كانت تقوم على اللّذة والمتعة-.»

- **اليمن وحضرموت:** «الغناء والقيان في اليمن – على ما تزعم روايتا الإكليل – قديمة قدم عاد، ثم إنّ لها من الذّيوع والانتشار – في أوائل القرن السّادس الميلاديّ – ما يضطر ذوي السّلطان إلى سنّ القوانين للحدّ منها والقضاء عليها».

وكان امرؤ القيس بعد ما طرده أبوه يسير في أحياء العرب ومعه أخلاط من شذّاذ العرب، فإذا صادف غديراً أو روضاً أو موضع صيد، أقام فذبح لمن معه في كل يوم، وخرج إلى الصيد فتصيد، ثم عاد فأكل وأكلوا معه، وشرب الخمر وسقاهم وغنته قيانه».

والشواهد كثيرة على انتشار القيان والغناء في هذه البلاد .. «بل لقد بلغ من كثرة هؤلاء القيان أنّهن كنّ يوهبن».

- **البادية والقبائل:** «وكان لخيمة العربي في البادية حظّها من القيان». «وفي غناء نساء العرب وعزفهن يروي لنا ابن رشيق أن القبيلة من العرب كانت إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها بذلك، وصنعت الأطعمة، واجتمع النّساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعن في الأعراس».

طبقات القيان: «إن القيان عند عرب الجاهليّة كنّ طبقتين رئيسيّتين:

أولاهما: قيان يختصصن بمالك واحد كقيان ملوك المناذرة والغساسنة وأشراف العرب وساداتهم.

وثانيتهما: قيان الحانات والمواخير حيث كانت كؤوس الشّراب وغناء القيان تضرم في رواد الحانات سعار الجسد... وهذه الحانات كانت مبثوثة في الجزيرة العربيّة: وسطها وأطرافها، قرأها وبواديها، وكانت تنصب على باب الحانة راية تدل عليها كما كانت تنصب على أبواب البغايا».

وفي الفصل الثّاني: قيان مسميات: جرادتا عاد؛ وهنّ أقدم القيان اللائي عرفتهنّ الجزيرة العربيّة، أم عمرو؛ في القرن الثّالث الميلاديّ، إلى الشمال (الشّام)، مليكة، في القرن السّادس الميلاديّ في يثرب. بنت عَفْزَر؛ إحدى قيان الحانات في الحيرة. أسماء وعثمة؛ وهما قينتا مِقْيَس بن عبد قيس بن عَدِيّ بن سعد بن سهم. قيان ابن جدْعان، وكنّ كثيران، وكان يتاجر فيهنّ. وهريرة وقتيلة وجبيرة،... وغيرهن ممن عثر الدّكتور ناصر الدّين على أسمائهن وأخبارهن.

وفي الفصل الثالث: غناء القيان: بحث الدّكتور فيه ثلاث مراحل: في الأولى: أصل الغناء وأوّل أنواعه، وفي الثّانية: لأوّل من غنّى من الرّجال والنّساء، وفي الثّالثة: لأوّل من اخترع آلات الموسيقى وقد ناقش الدّكتور النّصوص الواردة في المصادر والمراجع وانتهى به التّطواف «وأيًّا كان الأمر فإنّ هذه النّظرة لنشأة الغناء كانت نظرة قريبة سطحيّة لم يكن فيها من العمق ما يجعلها تسبر غور المسألة فتغوص إلى جذورها، وترجع الفروع إلى أصلها الأوّل».

وأمّا المرحلة الثّانية: « لما كان الحُداء – على رأيهم – أصل الغناء كان من الطّبيعيّ أن يكون غناء أوّل من غنّى حدّاء.» وأما أوّل من غنّى من النّساء هما: الجرادتان.

وأمّا المرحلة الثّالثة:»الجمهور قد اتفق على أنّ واضع هذا الفن هو فيثاغورس من تلاميذ سليمان – عليه السّلام – وضعه عن ضرب الحدّادين بالمطارق.»

وأضرب الغناء ثلاثة: النّصْبُ ويقرُب من الحداء، والسِّناد، والهزج، «والشّعر الجاهليّ الّذي ذكر هؤلاء القيان، ونرى كيف صوّر لنا هؤلاء القيان أوّلاً، وكيف صوّر لنا أصواتهنّ ثانيًا، وكيف صور آلاتهن ثالثاً، ثم كيف صور لنا مجالس غنائهنّ آخر الأمر.» وقلّما نجد ذكراً لمجلس غناء إلاّ وجدنا معه ذكراً للنّدامى، أو الكأس، أو نشوة الخمر، أو وصف السّاقي. ونرى أنّ هؤلاء القيان كنّ يقمن بأعمال ثلاثة: فهنّ يغنّين، ويعزفن، ويسقين الخمر»، «ومن أوضح مظاهر التّرف والحضارة هذه العناية الّتي كانت تشيع في إعداد تلك المجالس إعداداً يقوم على تخيّر الورود والرّياحين، ونشر العطور والمسك.»

وهي صورة تشهد بأنّ هذه الفترة من تاريخنا العربيّ قد زخرت بالقيان المحترفات، وأنهنّ من النّعمة والرفاهية، ومن التّرف والحضارة، ومن عذوبة النّغم وترجيع اللّحن، والتأثير في نفوس السّامعين بمنزلة لا يصحّ أن تسوّى بالنَّصْب والحُداء».

وبعد مناقشة مستفيضة لأبي الفرج، والمسعوديّ، وابن خلدون، وفارمر الّذين ينكرون أنّ عرب الجاهليّة عرفوا الغناء الرّاقي المتقدم، يخلص الدّكتور ناصر إلى «ونحن لا ننكر أنّ النَّصْب والحُداء كانا شائعين في الجزيرة العربيّة، ولكنّ الّذي ننكره أن يقتصر الغناء في هذا العصر على هذين النّوعين السّاذجين البسيطين.

ولا ريب أنّ حياة العرب في الجاهليّة لم تكن كلّها تتَّسق في نسق واحد، بل كانت تختلف في المواطن المختلفة. فقد كان من العرب قبائل بادية هم أهل الوَبَر، يحيون حياة الرّعاة المتنقلين، ولا يستقرّون في موطن، وإنّما ينتجعون الكلأ ويرودون مواقع الماء. وكان منهم أهل القرى وسكان الحواضر، وكانوا يحيون حياة مستقرة ثابتة، يعتمدون في معيشتهم على الزّراعة والماشية. وكان من هؤلاء فريق ثالث يضرب في الأرض للتّجارة، فيتصل بغيره من الأمم ويوصلهم بأمته. وهكذا نجد أنّ عرب الجاهليّة لم يكونوا مجتمعاً واحداً، وإنّما كانوا ينقسمون إلى مجتمعات ذات حظوظ متفاوتة من الرّقي والحضارة».

ولا بدّ أنّه كانت للعرب في جاهليتهم طريقة خاصّة للغناء أو نظريّة غنائيّة، وهما السِّناد والهزج، فالأول تأخذ به القينةُ «إن كانت تغني فيه جدّ ووقار، وفيه مدح وفخار، وفيه إثارة لنخوة أو حميّة، وتأخذ في «الهزج» إذا كانت تغني غناء فيه تسلية وتلهية، وفيه دعوة إلى اللّذة أو إلى الشّهوة. وقد ناقش الدّكتور ناصر الدّين نصوصاً كثيرة حول النّظرية الغنائية في الجاهلية «إذ خلصتُ من ذلك إلى أنّه كانت في الجاهليّة نظريّة غنائيّة تقوم على الايقاع الموزون، ولها طرائق ومصطلحات فنيّة.».

- الأثر الأجنبيّ في غناء القيان: «ولا شكّ عندنا أنّ هذه الحياة الفنيّة الرّاقية لم تكن كلّها عربيّة خالصة، وإنّما السّبيل الحقّ في مثل هذه الميادين الفنيّة والثّقافيّة والحضاريّة، أن تتأثر الأمّة وتؤثر، وأن تأخذ وتعطي، ثمّ تصبغ ما ينصبّ فيها من جداول بصباغ نفسها، وتطبعها بطابع بيئتها، وللجزيرة العربيَّة صلاتها الكثيرة بغيرها من الأمم المجاورة والبعيدة، ففيها رقيق فارسيّ وروميّ ومصريّ وحبشيّ، وكان فيها اليهوديّة والنّصرانيّة والمجوسيّة بجانب الوثنيّة.

- الأثر الفارسيّ: كان سادات العرب يذهبون إلى فارس، وافدين على الأكاسرة، أو تجاراً يبيعون ويشترون، وكان في الجزيرة رقيق فارسيّ من العبيد والإماء.. «فإننا نجد أنّ هذا الاتصال بين العرب والفرس قد استبان أثره في القيان وغنائهن في رحلتين: أولاهما قام بها عبد الله بن جدعان، وقام بالثّانية النّضربن الحارث.. وقد أخذ العرب بعض آلاتهم العازفة أو أسماءها عن الفرس، وربّما كان أشهرها: الصّنج والبربط».

- الأثر الرّوميّ: كان شعراء العرب ورؤسائهم وتجارهم يفدون على غسّان وبلاد الرّوم، وكان في الجزيرة رقيق روميّ من العبيد والإماء، ومن أمثلة هذا الأثر الرّومي ما رواه حسّان عن ليالي جاهليّته مع جَبَلة بن الأيهم قال: «لقد رأيت عشر قيان: «خمس روميّات يغنّين بالروميّة بالبرابط. وخمس يغنّين غناء أهل الحيرة، وأهداهنّ إليه إياس بن قبيصة، وكان يفد إليه من يغنيه من العرب من مكّة وغيرها..»، ومظهر آخر من مظاهر الأثر الرّوميّ هو هذه التّسمية الّتي أطلقها العرب على العود وهي لفظة الكِران، واشتقوا منها الكرينة للضّاربة على الكران.

- الأثر الحبشيّ: إنّ الجالية الحبشيّة من العبيد الإماء كانت كبيرة، ونلحظ أنّ لهؤلاء العبيد والإماء من الأحباش نشاطاً في هذه السّبيل، وكان للحبشة أثر في آلات الغناء، فالقنين طنبور الحبشة.

- الأثر اليهوديّ والنّصرانيّ: إنّ عنصر الغناء والترتيل واضح أبين وضوح في تأدية شعائر هاتين الدّيانتين سواء أكان ذلك في أعمال العبادة وحفلاتهم الدّينيّة وما يتخللها من رقص وغناء، أم في ترتيل كتبهم وإنشادها.. وهناك في الشّعر العربيّ واللّغة العربيّة أشارات توحي بأنّ العرب كانوا يعرفون هذا الضّرب من الغناء الدّيني عند اليهود والنّصارى.. وقد مرّ بنا أنّ بني النَّضير كانت لهم قيان يعزفن بالدّفوف والمزامير.

- ضروب الغناء في الجاهلية ومنزلة غناء القيان بينها: يتكئ الدّكتور ناصر الدّين على أصالة الغناء عند العرب وقدمه على مناقشة الاستاذ فارمر، والاستفادة من الحفريات، والصّلة بين الالفاظ الدّالة والأسماء من مثل: المرتل، والتّرنيمة، والشّعر، والتسبيحة، والشّجن، والنّواح.. وغيرها في اللّغات الاشوريّة، والعبريّة، والعربيّة، وبعد أن يتحدّث (فارمر) عن آلات الموسيقى عند الآشوريّين، والآراميّين، والعبرانيّين، والعرب على هذا النمط المقارن، يقول: ولا ريب أنّ هذا التّشابه الواضح بين الألفاظ ما كان يمكن أن يكون ذا خطر لو لم نكن نعرف الاتّصال الوثيق بين هؤلاء السّاميّين في الثّقافة والحضارة، ثم يشير فارمر إلى الانحلال السّياسيّ والاضطراب والاقتصاديّ اللّذين مُنيتْ بهما الجزيرة العربيّة في الجاهليّة الأخيرة، لأسباب ذكرها».

نشأة الغناء وأنواعه في الجاهليّة: يذهب الدّكتور ناصر الدّين مذهب فريق من الباحثين «أنّ الفنّ كان يواكب الدّين ويلازمه.. ووصلوا.. إلى أنّ الفنون جميعها

- والغناء والموسيقى منها - إنما نشأت، أوّل ما نشأت، في أحضان الدّين، واتُّخِذَتْ، أوّلَ ما اتُّخِذَتْ، وسيلة تُقَرِّبُ العابدين إلى تلك القوى الغامضة الّتي كانوا يعتقدون أنّها تسيطر عليهم، ويتزلّفون بهذه الفنون إليها يبغون رضاها، أو يتجنّبون سخطها.»

الغناء الدّيني عند عرب الجاهليّة: «فنحن نعلم أنّ العرب كانوا يقدسون الكعبة، والأوثان القائمة فيها، والكعبات الأخرى الّتي أقاموها في غير مكّة، والانصاب والصّخور والأشجار، حيث كانت آلهتهم - على زعمهم - تقيم. كانوا يعكفون عليها، ويطوفون بها، ويرقصون حولها، ويغنون لها، ويهلّلون ويلبّون، ثم ينحرون الذّبائح يقدّمونها قرابين للآلهة.... فالقرآن الكريم يشير إلى أنّ صلاتهم عند البيت الحرام كانت «مُكاءً وتصْدِيَةً» (الأنفال 8: 35) وذكر ابن عبّاس في تفسير ذلك: أنّ قريشاً كانت تطوف بالبيت وهم عُراة، يصفّرون ويصفّقون».

وأمّا أنواع الغناء الأخرى الّتي عرفها الجاهليّون فهي: غناء الحرب، والنّواح، وغناء الولائم الخاصّة- كالعُرس والخُرْس والإعذار.... ما يجعلني أرجّح أنّ الغناء فيها إنّما هو غناء دينيّ، أو مشتق منه متفرّع عنه، ...والأمر الآخر. فهو مشاركة النّساء في الغناء فيها مشاركة كبيرة يسّرت السّبيل فيما بعد إلى استقلالهنّ بالغناء المحترف».

- الغناء الحربيّ: وكان ضربين: الارتجاز بالشّعر، والأناشيد والأغاني الحماسيّة، وكان يؤديهما المحارب، ويظهر أثر الدّين جليّا واضحاً «منذ أقدم العصور حتى عصرنا هذا».

«وأمّا مشاركة النّساء في غناء الحرب فقد كانت مشاركة وافرة، وكما كان العذارى يرقصن ويغنّين حول الأنصاب، كذلك كنّ يذهبن مع الرّجال إلى ساح المعارك، فيثرن في قلوب الرّجال الحماسة والإقدام، ويَذْمُرْنَهُم على القتال، ويحضُضْنَهم على لقاء الأعداء والصّبر على ذلك.».

- النّواح: وأمّا ما في شعائر النّواح من مشابهة لشعائر الدّين، فمنها حلق الشّعر، أو جزّه وإراقة الدّم، «وأغلب الظّن أنّ الهدف من حلق الشّعر وإراقة الدّمع والدّم على قبر الميت هو عقد ميثاق مع الميت، ووعد بالمحافظة على عهده وذكره.».

- غناء الولائم الخاصّة: «ونعنى بها»: الأعراس، والولادة، والختان... كان العرب يحتفون بهذه المناسبات، فيذبحون الذّبائح، وتغنيهم فيها النّساء - وعنصر القربان، سواء أكان قربان الدّم أم الشّعر أم كليهما معًا، عنصر أساسيّ في هذه الولائم، كما هو أساسيّ في الدّين والحرب والنّواح، وأنّ الوسائل الّتي توصل إلى عقد ميثاق وعهد بين الأحياء والأموات، وربط أواصرهم تتّبع هي نفسها في الهدف الدّينيّ لربط أواصر العباد والههم في اتحاد وثيق، وتُتَّبع هي نفسها أيضاً في عقد آصرة بين الفرد والجماعة.

- تطور الغناء الدّينيّ إلى غناء فنيّ: «كلّما تقدّم الزّمن، وارتقت البيئة، وتطوّر المجتمع، انفصلت نواحي حياته الّتي كانت متشابكة متّحدة، وانفصلت بذلك تلك العادات والتّقاليد الّتي ترسّبت إليه، واستقلّت في صور وأشكال نُسِيَ معناها القديم، وصارت غاية تُطْلَب، بعد أن كانت وسيلة يُتَوَسَّلُ بها إلى غيرها..»، «فنجد في العصر الجاهليّ لوناً من ألوان الغناء أصبح لا علاقة له البتَّة بما قدّمنا.. وإنّما هو غناء فنيّ خالص، يعبّر عمّا يجيش في نفس قائله.. فيجد المرء لغنائه راحة من عناء، وتسلية من همّ، وفرجاً لكربٍ، وعوناً له على أن يمضي فيما اعتاد من

شؤون حياته.. أو يطلب فيه متعة روحيّة أو حسيّة.. يسمع لقينته أو قيانه، أو حينما يؤم أحد هذه الحوانيت الكثيرة المنبثة في المدن والقرى، بل البادية نفسها..».

الباب الثّاني

الفصل الأوّل

أثر القيان في الشّاعر الجاهليّ

الصّلة بين الشّعر والغناء صلة قويّة تَهْوي في أعماق القدم حتّى تصل إلى نشأة الشّعر ومبدئه،... وما يعنينا هو أثر هؤلاء القيان في الشّاعر الجاهليّ وشعره.».

«أما أثر القيان في الشّاعر الجاهليّ... فهو واضح مجلوّ، وأنّه إنّما ينسرب في شِعْبَيْن كبيرين:

أوّلهما: أثر عام في حياة الشّاعر وتوجيهها، في بعض فتراتها، وجهة ناعمة لا هية، قد تغلو فتصبح ماجنة داعرة.

وثانيهما: أثر خاص في عاطفة الشّاعر، حين تصبح القينة وحيًا للشّاعر تثير فيه دواعي القول، فينظم فيها متغزلاً متشوّقاً، أو ناسباً واصفاً.

وكلا الأثرين راجع إلى أنّ صلة الشّاعر بالقيان كانت عن ثلاث سبل:

الأولى: في الحانات والدّور العامّة؛ والثّانية: في المجالس الّتي كان يفد الشّاعر على أصحابها من السّادة والأشراف، فينشدهم شعره، ويستمع إلى قيانهم يغنّين بذلك الشّعر، أو بشعر غيره؛ والثّالثة: مجالسة الخاصة حيث كانت قينته هي الّتي تلهّيه وتغنّيه.».

الأثر العام: كانت لذاذات الشّاعر العربيّ الجاهليّ، في لهوه على ثلاث دعامات: المرأة، والخمر، والغناء،...»

ولن نعرض في حديثنا هذا للمرأة إلاّ إذا كانت مغنّية، أو من نساء الدّور العامّة»، ثم يعرض شعر شعراء من الجاهليّة تبرز هذا الاتجاه.

الأثر الخاص: «وأمّا الأثر الثّاني للقيان في حياة الشّعراء الجاهليّين فهو هذا الأثر الخاص في عاطفة الشّاعر، حين تصبح القينة حبيبة معشوقة، تثير في الشّاعر دَواعيَ القول، فينظم فيها متغزّلاً متشوّقاً، أوحين تبلغ من جمالِ الصّوت، أو فتنة الجسد، منزلة تدفع الشّاعر إلى أن يعرض لها واصفاً صوتها وجسدها». ويستشهد بشعر شعراء جاهليّين،... وممن يبدو أنّه كان يعشق قينة: أُحَيْحَةَ بن الجُلاح، ففي هذه الأبيات يتشوّق إلى قينته مُلَيْكة، ويتغزل بمفاتنها، ويتشهّى جسدها. ويستشهد بشعر أبي مسافع الأشعريّ، وعمرو بن الإطنابة، وإنّه سيفرد للأعشى الفصل الأخير من الكتاب.

الفصل الثّاني

أثر القيان في الشّعر الجاهليّ

«وأما أثر القيان في الشّعر الجاهليّ نفسه فهو – فيما يبدو لي – ذو أربعة مسالك: الأوّل: يتّصل بإنماء الشّعر وإغزاره، والثّاني: بموسيقى الشّعر من بحر وقافية، والثّالث: بألفاظ الشّعر ولغته، والرّابع: برواية الشّعر وحفظة.

الأثر الأوّل: إنماء الشّعر وإغزاره، فانّه من السّهل تتبعه في ثلاث شعب:

الأولى: نظم الشّعر ليغنّى خاصة، فيمثله حديث عمرو بن الإطنابة الخزرجيّ، والحارث بن ظالم، وكيف أنّ كلاً منهما نظم أبياتاً يفخر فيها ويتحدّى صاحبه، وإنما نظمها كلاهما لتغنّيها خاصة تلك القيان.

والثّانية: وصف الشّعراء للقيان وصفاً تفنّنوا فيه.

والثّالثة: اتخاذها أداة يتوسل بها إلى توضيح غيرها ومشبَّهاً به يعتمد عليه المشبّه.

ويستشهد الدّكتور ناصر الدّين بشعر لطرفة، وامرئ القيس، والنّابغة، وعلقمة، ولبيد.

الأثر الثّاني: وهو الأثر الموسيقي، وينقسم قسمين: البحر والقافية.

يتكئ الدّكتور ناصر الدّين في بحثه على مناهل ثلاثة، الدّواوين الشّعريّة، والمجموعات الشّعريّة، وما انبثّ في بطون كتب الأدب والتّاريخ العامّة. لتتضح له ثلاثة أمور:

أوّلها: أنّ الشّعر الجاهليّ تناول – في وزنه وبحره جميع هذه البحور الّتي ذكرتها كتب العروض تناولاً مستفيضاً شاملاً.

والأمر الثّاني: أنّ هذا الشّعر الجاهليّ تناول جميع الموضوعات الخاصّة بالشّاعر نفسه.

والأمر الثّالث: أنّ هذا الشّعر قد يكون معلقات مطوّلة تزيد على مائة بيت... وربما لا يزيد على البيت أو البيتين أو الثّلاثة.

وقد غنّت القيان يجمع هذه البحور، وفي جميع الموضوعات.

أ. وقد عرض الدّكتور ناصر الدّين عرضاً إحصائياً يقوم على الحساب والعدّ لدواوين امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، وطرفه، والأعشى، والنّابغة، وعلقمة، ولبيد، وحسّان، «وخلاصة ما تقدم أنّ هذا الاستقراء لداويين الشّعراء الجاهليّين قد سجّل لنا اتخاذهم أحد عشر بحراً تامًّا، وثلاثة بحور مجزوءة، أمّا البحور التّامة فهي: الطّويل، والكامل والوافر والرّمل والسّريع والمنسرح والمتقارب والبسيط والرّجز والمديد والخفيف، وأما المجزوء فهي: مجزوء البسيط ومجزوء الكامل ومجزوء الوافر.

ب - « وأما الأمر الثّاني فهو أنّ هذا الشّعر الجاهليّ... لم يقتصر على موضوع أو جملة موضوعات بذاتها، وإنّما شمل ميدان الشّعر كلّه بموضوعاته المتنوعة».

جـ - « وأمّا الامر الثّالث الذي نلحظه على الشّعر الجاهليّ فهو أنّه ليس كلّه قصائد طويلة كثيرة الأبيات، بل هو في كثير من الأحيان قصائد قصيرة أو مقطوعات لا تتجاوز بضعة أبيات، بل ربّما اكتفى الشّاعر بالبيت الواحد أو البيتين.».

د- «أمّا هذا الأمر الرّابع فهو أنّ الشّعر الجاهليّ، بل العربيّ عامة، بجميع بحوره، هو شعر غناء، وأنّ القيان في العصر الجاهليّ قد غنّين بهذا الشّعر الجاهليّ، فلم يقتصرن على بحر بذاته، بل غنّين في شعر من بحور متباعدة، منها الطّويل المعقّد، ومنها القصير الخفيف، ومنها التّام، ومنها المجزوء.».

ثم يستعرض في ثبت؛ اسم القينة، والشّعر، والبحر، الّذي غنته القيان ليخلص إلى «فيكون هذا العصر الجاهليّ قد خلّف لنا سبعة وعشرين صوتاً، هي مجموعة ما استطعنا أن نعثر عليه متفرقاً في المصادر.».

- **القافية:** والحديث عن القافية، وأثر الغناء فيها، يتناول ثلاثة أمور:

أوّلها: أنّ هذا الاستقصاء العدديّ للشّعر الجاهليّ يكشف لنا عن تنوّع واسع في القافية، من حيث حرف الرّوي، أو حركته، أو ما يسبقه من حروف وحركات. فـ «غناء السّناد – حيث يكون الموضوع جليلاً جدّيّاً – يعتمد

القافية المطلقة، ليجد في انطلاقها متنفساً له يعينه على مدّ الصّوت والتّرجيع. وأنّ غناء الهزج – حيث يكون الموضوع خفيفاً والبحر قصيراً – قد يعتمد على القافية المقيدة لأنّه في غنى عن التّرجيع الكثير ومدّ الصّوت، بل ربما ساعده قيد القافية على أن ينهي اللّحن بنبرة خاطفة سريعة تتّسق مع اللّحن القصير السّريع الّذي يقوم عليه غناء البيت.».

وأمّا الأمر الثّاني في القافية: فهو أنّ الغناء كان له أثره في تخليصها من بعض هذه العيوب الصّوتية الّتي كان الشّعراء يقعون فيها، ولم يفطنوا إليها أثناء النّظم، وربّما كان مرجع ذلك إلى وحدة البيت – في بعض الشّعر – معنى وموسيقى، وانفصاله عن سائر القصيدة، ولكنّ الغناء بألحانه استطاع أن يبرز هذا العيب إبرازاً جعل الشّاعر نفسه يفطن إليه ويتجنبه. وبين أيدينا نصّ ثمين في هذا الصّدد، هو ما رُوي عن النّابغة أنّه أقْوَى في قوله:

الأمر الثّالث: الإخراج المنظّم المقطّع تقطيعاً صوتيّاً دقيقاً.

- الأثر الثّالث: ألفاظ الشّعر ولغته : إن اختلاف بيئة الشّاعر، واختلاف الموضوع الّذي يتناوله – ملتَقى قصدنا ومحطّ غايتنا – فإنّ للقيان مشاركة فيها جميعاً، فقد كنّ، مع انتشارهن في الجزيرة العربيّة جميعها، يكثُرنَ في المدن والحواضر حيث كان استقرار الحياة وهدوؤها يبعثان على الدّعة واللّهو والتّمتّع، ويوجدن، على قلّة، في البادية حيث كانت الحياة قاسية عنيفة تتطلّب من أهلها الجدّ الصّارم، والتّأهب للفجاءة في الغزو أو الرّحلة للكلأ والماء – وكذلك كان هؤلاء القيان طرفاً في موضوع الشّعر، سواء أكان الشّعر قد نظم ليغنّينه، أم أنّه نظم ليصف مفاتن أصواتهنّ وأجسادهنّ – ولذلك كان من الطّبيعيّ أن يكون لهؤلاء القيان، على هذين الوجهين، أثر واضح ملموس في ألفاظ الشّعر الجاهليّ ولغته... ولا ريب أنّ هذا الشّعر، الّذي أوردته في صفحات البَحث، جلّه شعر دقيق اللّفظ، عذب اللّغة، قريب الفهم، يسير التّناول، ولا تعترضنا فيه هذه الوهاد الّتي نقع فيها حين نقرأ شعراً فيه ذكر للأطلال، أو وصف للنّاقة، فنضطر إلى أن نلجأ إلى الشّروح والتّفاسير، وأن نستعين بالمعجمات وكتب اللّغة، وقد اشتهر لبيد – أكثر من سائر شعراء الجاهليّة – بخشونة الكلام وصعوبته. ولكنّنا إذا عدونا ذلك وتصفّحنا ديوانه، وخاصة قصائده الّتي يرثي بها أخاه أرْبَد، أو الّتي يضمنها بعض خطراته وآراءه، فإنّنا نجدها تختلف اختلافاً كبيراً عن شعره في النّاقة وحيوان الصّحراء.

«وليس هذا التفاوت مقصوراً على القصائد المختلفة للشّاعر، بل إنّه ليوجد واضحاً في القصيدة الواحدة، إذا كانت طويلة، ولا غرابة في ذلك، إذ أنّ هذه القصيدة ليست واحدة الموضوع، وإنّما تتنقّل بين موضوعات متعدّدة.» ويضرب لذلك مثلاً معلقة لبيد.

« ولو تركنا لبيداً وعرضنا لغيره من الشّعراء، لوجدناهم جميعاً تنتظمهم جميعاً هذه الظّاهرة، من تفاوت اللّفظ واللّغة.» ويمثل بمعلقة امرئ القيس، وشعر حسّان «وجدنا هذه الظاهرة اللّفظية المزدوجة القائمة على عذوبة اللّفظ ويُسْرِه، وعلى توالي أصواته الحرفيّة، كامنة في كثير من أبياته، بحيث تكاد تكون في مجموعها قطعاً غنائية كأرقّ ما ينبغي أن يكون شعر الغناء وأجمله. ولا ريب أنّ غناء القيان – في هذا الأثر اللّفظيّ – يتعاون مع الموضوع الّذي يقصد الشّاعر للوصول إلى هذه النتيجة.

- **الأثر الرّابع: حفظ الشّعر وروايته:** وهو أثر لفظي، يتّسق مع فرع آخر يتّصلان معاً بحفظ الشّعر وروايته، وهذان الفرعان هما: تغيير لفظ الشّعر في الغناء، ثم تغيير ترتيب أبيات القصيدة.

«ويبدو لي أنّ بعض هذا الاضطراب الّذي نلمسه في رواية الشّعر الجاهليّ، سواء أكان ذلك في الألفاظ: كأن تُرْوَى أحياناً لفظتان أو أكثر بدل اللّفظة الواحدة، أم كان في اختلاف ترتيب أبيات الشّعر ... إنّ الغناء كان أحد العوامل الّتي أدّت إلى هذا الاضطراب في الرّواية، فإنّ من الطبيعيّ أن يكون الشّعر الّذي تغنّيه القيان أقرب إلى الحفظ، وأوعى في الصّدر، وأسْيَر على اللّسان، ومن الطبيعي من ناحية أخرى أن تغيّر القينة من ألفاظ الشّعر ما ينبو عنه ذوقها، وتحلّ محلّه ما تستحسنه وتستيغه، ثم إنّها حين تنتخب مقطوعة للغناء لا تأخذ القصيدة جميعها، وإنّما تختار منها أبياتاً بذاتها، وهي في أحيان كثيرة ترتّب هذه الأبيات ترتيباً لا يتقيد بالتّرتيب الأصلي لها.... فتكون هذه الألفاظ الجديدة، وهذا التّرتيب المستحدث، هما اللّذين يُحفَظان ويّشيعان على كثير من الألسنة، بينما يكون رواة الشّعر أو الّذين يتلقّونه كما نظمه الشّاعر، إنّما يحفظونه حفظاً يختلف بعض الشيء عن هذه المقطوعات الغنائيّة.».

ففي الأغاني استبدلت «رَيّا الرّوادِفِ» ب «نُفُجُ الحقيبة»

ومن اختلاف ترتيب أبيات الشّعر

يذكر لنا أبياتاً للنّابغة ويضع لها أرقاماً يدلّل على اختلاف ترتيب الشّعر، وكذلك أبياتاً لحسّان، وأبياتاً لعلقمة الفحل..

الفصل الثّالث

الأعشى: شاعر القيان والغناء في العصر الجاهليّ:

«قصرت هذا الفصل على الأعشى، لأنّه أكبر شعراء القيان والغناء في الجاهليّة، ليكون تطبيقاً مفصّلاً لما قدّمته من وجوه أثر القيان في الشّعر والشّاعر الجاهليّ.

ثم يترجم للشّاعر ترجمة مجملة مقتضية، ليصل إلى: أوّلاً: المؤثرات الّتي وجّهت حياته وطبعته بطابعها، ثانياً: ما نتج عن هذه المؤثرات من آثار في شعره، وعلاقة القيان والغناء بكلّ ذلك.

- **المؤثرات الّتي وجهت حياته:** «وجدنا أنّ في حياة الأعشى عاملين كان لهما الأثر الأكبر في توجيه حياته وطبعها بطابعها، أولهما: اللّهو، وثانيهما: الرّحلة والتّنقل.».

- **لهو الأعشى:** ولهوه قائم على ثلاث دعامات رئيسيّة: الخمر، والنّساء، والغناء،

فقد كان له في أثافت مَعْصَرٌ للخمر. وكانت داره بِمَنْفُوحة اليمامة مألفاً للفتيان وطلاب المتعة واللّهو، حيث كانوا يأكلون ويشربون ويقصُفون.».

أمّا شعر الأعشى في الخمر فهو كثير طويل، يكشف لنا مدى كلف الأعشى بالخمر وشغفه بها، فهو القائل:

على كلِّ أحوالِ الفَتَى قَدْ شَرِبْتُها

غَنِيًّا وصُعْلُوكاً وما أَنْ أَقَاتُها.

وذلك غير ذكره للحانات، ومجالس الشّراب، وتفنّنه في أوصاف الخمر تفنّنًا هو آية في الإبداع.

1 - العماد الثّاني من عمد لهوه، وهو: الزّنا، أو ولعه بالنّساء.

ج. وأمّا دعامة لهوه الثّالثة فهي: غرامه بالغناء والقيان،

- رحلاته وأسفاره: "ولا ريب في أنّ مثل هذه الحياة اللاهية العابثة كانت تتطلّبُ من الأعشى الكثير من المال لينفقه في وجوه هذه اللّذاذات: من خمر ونساء وقيان، فاضطره ذلك إلى أن يكثر من الرّحلة والتّنقّل، وأن يرتاد كثيراً من البقاع والمواطن يمدح السّادة والأشراف، ويتعرّض لنداهم وصلاتهم، وقد اشتهر الأعشى بكثرة مدائحه، وانتجاعه أقاصي البلاد، يعرض بضاعته على ممدوحيه حتى لقد قيل إنّه أوّل من تكسّب بشعره، وإنّه جعله متْجراً يتّجر به نحو البلدان، وقد ظهر أثر هذه الرّحلات في شعره.

- فنّه الشّعري ومنزلته بين الشّعراء: إنّ ذلك يتلخّص في:

1 - أنّه كان عذب الألفاظ يسيرها، وأنّ في شعره وفرة من الموسيقي الدّاخلية في اللّفظ، والموسيقى الخارجيّة في البحر... وتسميتهم له بصنّاجة العرب.

2 - وأنّه كثير التّصّرف في فنون الشّعر، وأنّه كالبازي يضرب كبير الطّير وصغيره.

3 - وأنّه، مع هذا التّصرّف، أكثر من ذكر الخمر وأوصافها فاشتهر بها،.. وقولهم: أنّه أشعر النّاس إذا طرب.

4 - وأنّه كان أكثر أصحابه حظًّا من سيرورة الشّعر وذيوعه.

- القيان والأعشى: علاقة الأعشى بالقيان وغنائهنّ علاقة قويّة عميقة، فقد كان يسمعهنّ في مجالس ممدوحية، وقد أسهب الأعشى في وصف القيان وغنائهنّ ومجالسهنّ وآلات عزفهنّ إسهاباً ما بعده مطمع..، وللقيان أثر في الشّاعر ذو مسربين:

الأثر الأوّل - حياة اللهو والمجون: وَصَفَ الحانات ودور الخمّارين، حيث كان الأعشى يستمتع بالخمر والمرأة والغناء معاً، وقد مرّ بنا شيء من شعره يوضح هذا الأثر.

الأثر الثّاني – الخاص: وهو أن تكون القينة وحياً للشّاعر تثير فيه دواعي القول، فينظم فيها متغزّلاً متشوّقاً، أو واصفاً مفاتن جسدها وصوتها.

ثم يستعرض: أسماء القيان الثلاثّة اللّواتي كان الأعشى يتغزل بهنّ وهنّ: قُتَيْلَة، وجُبَيْرَة، وهُرَيْرَة، ليناقش الخلاف بين الرّوايات والشّعر، ليخلص إلى: "وهكذا نجد شيئاً من الخلاف بين الرّوايات والشّعر، ولكن هذا الخلاف ليس من الصّراحة والدّلالة الواضحة بمنزلة تبيح لنا أن ننفي تلك الرّوايات نفياً قاطعاً، ولكنّه خلاف يصحّ أن يُلْتَفَتَ إليه، وينبّه عليه في مثل هذا المقام.

وإذا كان لا بدّ من التّوفيق بين هذا الشّعر المتناقض في نفسه أوّلاً، والرّوايات المتناقضة في نفسها ثانياً، قلنا: إنّ هؤلاء النّسوة ربّما كن قياناً، وإنهنّ ربّما كنّ يختصصن بمالك واحد." ..

الأثر الثّالث: غزارة شعره في وصف القيان وآلاتهن ومجالس غنائهنّ.

"وإذا ما جُزْنا هؤلاء النّسوة الثّلاثة وجدنا في شعر الأعشى وفرة غزيرة من الأبيات يصف لنا فيها القيان، ومجالس غنائهنّ، وآلات عزفهنّ، وصفاً فيه استغراق وتعمّق، وفيه شمول وإحاطة، وفيه بعد ذلك ألوان من الحضارة الزّاهية في المجالس الّتي كانت تُعدّ إعداداً فنيًّا لتغَرّد فيها هؤلاء القيان. وذلك يكشف لنا عن

اتّصال العرب في هذه المجالس بحضارات الأمم الأخرى ولا سيما الفرس، واقتباسهم منها ما يتّصل بمظاهرها المادّيّة وبمسمَّياتها وألفاظها الأعجميّة في أصناف الورود والرّياحين، وضروب آلات العزف، ممّا ذكره الأعشى: كالجُلَّسان وَ سِيَسَنْبَر والمَرْزَ جُوش وشاهسْفَرِم إلخ...

الأثر الرّابع - بحور شعره: يقدم لنا أنّ ديوان الأعشى يشتمل على اثنتين وثمانين قصيدة موزّعة على عشرة بحور تامّة وثلاثة مجزوءة، ثم يحصي قصائد كل بحر، ليخلص إلى "هذا الإحصاء العددي يكشف لنا أنّ الأعشى قد نوّع في بحور شعره تنويعاً كبيراً، ما بين بحور طويلة وقصيرة ومجزوءة، وأنّه بجانب هذا التّنويع قد أكثر من البحور القصيرة، ولا سيما الّتي تظهر فيها الموسيقى الرّاقصة ظهورًا واضحاً: كالمتقارب والوافر...".

الأثر الخامس- ألفاظه ولغته: تتوافر صفتان في ألفاظ شعر الغناء من الشّعر الجاهليّ، هما: عذوبة الألفاظ ويسرها، والموسيقى الدّاخليّة النّاشئة من توالي حروف متشابهة ذات أصوات متقاربة. ثم يناقش ما لاحظه الدّكتور طه حسين "وأنت تجد في شعر الأعشى من السّهولة واللّين ما تنكر". فيقول الدّكتور ناصر الدّين" وأنا أرى أنّ شعر الأعشى، من هذه النّاحية، لا يختلف إلاّ اختلافاً كميًّا عدديّاً، عن سائر الشّعر الجاهليّ وسائر الشّعر العربيّ في جميع العصور، فقد كانت هذه الألفاظ العسيرة البادية حين كان يصف ناقته وضربها في الصّحراء، وفيه هذه الألفاظ السّهلة اللّينة حين كان يتحدث عن لهوه ومجونه، وليس في هذا التّفاوت ما ينكر". ويعود ليقول: "وأمّا ما أنكر الدّكتور طه حسين من السّهولة واللين في شعر الأعشى، فإني أراه دليلاً قويًّا واضحاً على أثر القيان في شعره. فإنّ هذه الحياة السّهلة اليسيرة القائمة على الاستغراق في اللّهو، والتّمتع به، وإدمان الخمر، وسماع القيان وعشقهنّ، جعلت ألفاظه تتّسق في يسرها ولينها مع يسر هذا اللّهو ولينه، وتتّسق في حلاوة جرسها وعذوبة موسيقاها مع أنغام هؤلاء القيان وألحانهنّ في الغناء والرّقص".

الأثر السّادس - رواية شعره وحفظه: "كان شعر الأعشى سريع الذّيوع والانتشار بين النّاس، وكان أحياناً يترتّب على ذيوعه نتائج اجتماعيّة عامّة، أو فرديّة خاصّة، كما رأينا في هذه القصص الثّلاث: قصته مع المحلّق الكلابيّ، وقصة المرأة الّتي طلبت إليه أن يشبّب ببناتها لأنهنّ قد كسدن، ومنافرة علقمة بن علاثة وعامر بن الطّفيل، ولا شك أنّ هذه السيرورة ترجع إلى عدّة عوامل منها: ميزات هذا الشّعر وخصائصه الفنيّة، ومنها ما يتّصل بالغناء والقيان.. ومن الطبيعيّ أن يصبح الشّعر الّذي تنتخبه القيان ويلحّنّه ويغنينه في المجالس الخاصّة والمحافل العامّة ودور اللّهو، شعراً سائراً شائعاً منتشراً بين النّاس، ينشدونه ويترنّمون به، ومن هنا كان للقيان وغنائهنَّ فضل كبير في سيرورة شعر الأعشى.

فالكتاب طريف في بابه، نسج بلغة أقرب إلى لغة الغناء وموسيقى اللّحن، وتقسيمات التفعيلات، وقد جاء مترابطاً يعاود في بداية كل فصل من فصول الباب ما يربطه بسابقه، وكأنه يضيف حلقة مترابطة مع ما قبلها ليكتمل العقد بأبهى صوره. وكم تمنيت على الدّكتور ناصر الدّين أن يشرح المفردات الجاهليّة الصّعبة، الّتي لم يشعر هو بصعوبتها لمعايشته الشّعر الجاهليّ مدة زمنيّة طويلة.

---

* القيان والغناء في العصر الجاهليّ، تأليف ناصر الدّين الأسد؛ طبعة منقحة مزيدة، كتاب الشهر 53، سلسلة كتب ثقافيّة؛ تصدرها وزارة الثّقافة، المملكة الأردنيّة الهاشميّة؛ ط 4 ؛ 2010م.

ملف العدد: الفلسفة. إعداد: هيئة التحرير

- أفكار موجّهة : من أجل إستراتيجية ثقافية لهذا العصر

- خصوصية السؤال الفلسفي وعمومية الجواب عنه

- لا بدّ من الحداثة

أفكار موجّهـة: من أجل إستراتيجية ثقافية لهذا العصر

د. فهمي جدعان

في حدود ما يتعلق به تفكيرنا، اليوم، من طلب منظورات إستراتيجية للنهضة والتحديث والثقافة، يستحوذ عليّ في مبدأ هذا القول إغراء المقابلة بين حالتنا الفكرية والفلسفية، في هذا العصر وبين الحالة التي عرضت لأسلافنا غداة نجوم الحاجة النظرية والعملية لطلب تراث الأوائل العلمي والفلسفي، وما توافر من الأدبي أيضاً.

تمثّل المحدثون والمعاصرون الموروث الفلسفي العربي الذي أُنجز، نتاجاً خارجاً من شعاب الهلينيين والهلنستيين، واعتبروه من منظور مطلق «الإبداع» لا من منظور مطلق «الحقيقة» أو «المنفعة». فبدت أعمال فلاسفتنا نقولاً، أو شروحاً، أو مراجعات، أو نقوداً لا تشتد إلا لماماً، وبدا الاستقلال الفلسفي عسير الولادة والنمو، وطال انتظاره ولم يبزغ نوره ساطعاً إلا مع ابن خلدون. لماذا مع ابن خلدون بالذات؟ لأن ابن خلدون، بنقده لسابقيه وبإفادته من مصادر القدماء ومقولاتهم، ذهب، في بناء منهجه ومذهبه، إلى المعطيات الواقعية المباشرة لعالمه... إلى الشاهد الذي قدّر أنه يتعين البدءُ به والرجوعُ إليه. أي أنه، برغم كل شيء، وبرغم موقفه النقدي الجذري من الفلسفة التقليدية، ومن متفلسفة الإسلام، ذهب مبدعاً مبتدعاً، أي أنه استقل فلسفياً، وجسّد حداثة حقيقية، وجاء بجديد.

قبالة هذه الحالة حالتنا الفكرية والفلسفية والثقافية، تشخص منذ عصر النهضة إلى يومنا هذا، بما هي، في وجهها الأغلبي، امتدادٌ ولو أحق- وأكاد أقول هوامش- لثقافة الغالب. ابن خلدون، بملاحظة فذة، يخاطبنا من جديد: المغلوب مولع أبداً بتقليد الغالب. فهل ثمة أحد بيننا ينكر أن الأغلبي منا، منذ الغزو البونابرتي، لا يفكر إلا على إيقاع الحضارة الغالبة! يتغذى من مناهجها ومذاهبها وبدعها ومبتدعاتها، ولا يتوهم التقدم إلا بها! ولست أعني أن المقصود المطلوب هو الارتداء إلى ما يسمى منهج السلف أو إلى التجربة التاريخية، وإنما الزعم أن قلة قليلة فقط من بيننا هي التي التفتت، فلسفياً، إلى معطيات الواقع المباشر وخصته بالنظر والتدقيق والتأمل العميق وأنهت إلينا أموراً حقيقية جليلة بشأن وجودنا وحياتنا ومصيرنا، أي بشأن قضايانا الجوهرية.

سنكون ناقصي عقل وفهم، ودين أيضاً، إن نحن أدرنا ظهورنا لعالم الحداثة والتحديث وهوّنا من شأن الثقافة الكونية الهجوم. فذلك كله قد بات جزءاً من حياتنا ومكوناً ضاغطاً وحاكماً من مكونات وجودنا الثقافي والاجتماعي والتاريخي والمادي. لكن هل علينا أن ننتظر عقوداً متطاولة أو قروناً أخرى من أجل أن ندرك الحالة التي مثّلها ابن خلدون؟ ألسنا، جميعاً، في كل فضاءاتنا الوطنية والقومية نرزح تحت أعباء قضايانا الجوهرية

مفكر وأكاديمي من الأردن.

المحلية الممتدة في المجال: الإقليمي والكوني، وهي تطلب منا النظر التحليلي، النقدي، التأسيسي، البنائي المعمق؟ وهل للفلسفة من معنى اليوم إن لم تكن نظراً في أكثر القضايا جوهرية في حياتنا الروحية والعملية؟ إننا لا نستطيع أن نتجاهل أو نقلل من أهمية وخطورة ومنافع القدماء والمحدثين، لكن هؤلاء جميعاً يحملون علامات أزمنتهم وأماكنهم ومجتمعاتهم وتظل أعمالهم مرايا لعوالمهم المباشرة، الذاتية والموضوعية. ونحن بدورنا، اليوم، مثقلون بأعوص المشاكل وأعسر القضايا وأخطر الاحتمالات المستقبلية، أفلا يحتم ذلك علينا أن نصرف اهتمام العقل الفلسفي إلى هذه القضايا، وأن نبذل أقصى الوسع من أجل أن يستمع إلى هذا العقل هو أقدر من سواه على النظر المستقل فيها في حدود معطياته الذاتية ومتعلقاته الخاصة!

لكن ما الذي نقوله لنابتة العولمة الغُلاة الذين يرددون على أسماعنا ليل نهار القول أننا «مواطنون عالميون» وإن لهوايات الحضارية باتت من مخلّفات الماضي، وأن القول الفصل بات خالصاً للحضارة الكونية الواحدة، في منطقها وقيمها ومسارها، وأنه ليس علينا إلا أن نُسلم أنفسنا للتيار؟ أليس مثل هذا الضرب من النظر مرافعة أمينة في الدفاع عن استبداد «نظرة شاملة» أحادية للعالم؟ نظرة «داروينية جديدة» يحكم فيها القوي، المسلح بنظام اقتصادي شرس غير إنساني، المدجج بجهاز عسكري وتقني ماحق، سيطرته وهيمنته وخروقاته وتعدياته ومصالحه على العالم ؟ لا أشك في أن علينا أن نحترم الثقافات الخاصة، وأن نتكلم على تقارب، أو تثاقف، أو حوار، أو تحالف، أو تواصل بين الثقافات، لكن ذلك ليس بديلاً للاعتراف بفضاءات حضارية متمايزة يحق لأهل كل منها أن يستقلوا بنظرتهم الخاصة الشاملة إلى العالم وأن يسكنوا ويطمئنوا إلى حضورهم الإنسان الذاتي فيه. في هذه الفضاءات تلقى الثقافات الخاصة حقوقها وغاباتها. وإذا كنا متفقين على أن التنوع الحضاري والثقافي والتواصلي خير من الاستبداد الحضاري والثقافي الأحادي الإقصائي، وأن مطلب التنوير والتجديد والتحديث والحداثة آمر قطعي، وأننا قطعاً في حاجة لأن نخص الفلسفة بدور استراتيجي في هذا كله، فإن الذي يجب، ويجب قطعاً، هو أن علينا أولاً وقبل أي شيء آخر، أن نتوجه إلى معطيات حاضرنا المباشر، وأن نطلب طرائق مقاربة هذا الحاضر في هذه المعطيات نفسها، لا أن نتوسل بالأزياء الموسمية التي تفرزها الفضاءات المغايرة، المنهج يشتق من الموضوع الشاهد أو مثلما يقول إدوارد سعيد، متابعاً فيكو، «ينبغي أن يكون منطلق المذاهب مستمداً من المواد التي يعالجها». واسمحوا لي هنا، مرة أخرى، أن أستحضر مفكراً تونسياً آخر تعرفونه جميعاً من غير شك: خير الدين؛ في (برنامجه) أو (منهاجه): إن أي تغيير مدعو لأن يخضع للشروط الذاتية للمجتمع أو الأمة ولجملة معطياتها الموضوعية، أي لمنطقها الذاتي. أما عمليات الزرع المبتسرة لفسائل خارجية فإنها لن تؤتي الثمار المرجوة.

وحين أكرر القول وأؤكد أن هاجسنا الأعظم هو حضور ذاتنا في الوجود التاريخي المباشر، وأن فهومنا وأنظارنا وأفعالنا مدعوة لأن تتوجه إلى الأرض التي نقف عليها قبل أن تتجه إلى أي أرض أخرى، فإنني لا أقصد أبداً إلى قطع العلائق والوشائج التي تصلنا بالعوالم الأخرى وبثقافاتها، لأن لكل ثقافة «رسائلها» الفذة الجديرة، إن هي استحضرت بذكاء ووعي وحكمة، بأن تحمل إلى متلقيها أنواراً ورؤى وفتوحات وتمثلات باهرة.

ومن وجه آخر، أنا لا أقصد أبداً إلى التقليل من شأن الأعمال الفكرية والفلسفية والإبداعية التي تعني بـ «الأغيار»، استلهاماً، أو درساً وبحثاً، وتعليماً أو استزادة معرفية، أو تواصلاً إنسانياً أو استجابة لرغبة ذاتية،

أو ميل روحي أو وجداني، أو هوى إيديولوجي، أو افتتان منهجي، أو عشق جمالي، أو تصديق معرفي أو قصد نفعي أو مصلحي،.. أو... لكنني لا أفهم أبداً كيف يتأتى لمفكر كبير أن يقرأ الموروث العربي بكل محيطه الزاخر الذي لا تحده حدود ولا تقفه شطآت، بدءاً من مقولة «قبلية» جاهزة استقاها من هذا المفكر أو ذات ممن بنوا فهومهم ومفاهيمهم أو حدوسهم على استقراء سياقات حضارية وثقافية مباينة! أليس الذي يجب هو أن تستقرأ وقائع هذا الموروث المتوافرة ثم يستنبط المنهج الذي يصلح لدراستها والمعاني والفرضيات التي يمكن أن تنطبق بها هذه الوقائع!

ما الذي يشخص اليوم، فكرياً وفلسفياً، وثقافياً، في فضاءاتنا، من نظم تدّعى لنفسها القدرة والكفاية من أجل أن تنهض بنا وتجنّبنا النهايات الفاجعة التي تلوح في الآفاق؟

تشخص أمامنا ثلة من النظم الأيديولوجية والفلسفية والاعتقادية التي يقصّر كل واحد منها في ذاته عن أن يحقق أي تقدم في مسألة التحديث والنهضة، وفي آمر النهوض بالقضايا الجوهرية، الوطنية والقومية. ولأن هذه النظم، في الأغلبيّ منها، متناكرة، متباعدة، متباغضة، فإن حاصل نظرها وفعلها لا يبعث إلا على الضجر والحيرة والغضب والقنوط.

البانوراما الشاهدة تقدم أربعة شخوص تعرفونها جميعاً: الإسلامي، والعلماني، والليبرالي، والقومي. أما الاشتراكي فقد انتشر بين هذه الشخوص. ويتحدث التقرير الصادر عن الخارجية الأمريكية: (الحريات الدينية وحقوق الإنسان، 2009) عن «الملحدين» أيضاً، لكنني لا أتبين هنا «نظاماً» ثقافياً شاخصاً ينازع النظم الأخرى غائياتها ومقاصدها في النهضة والتحديث أو في طلب الحداثة!

ما الذي يريده الإسلاميون اليوم، وكل يوم؟ الجواب صريح. دولة إسلامية تحكمها الشريعة بإطلاق وتفرّد، وتتمثل دين الإسلام في رؤية كونية شاملة تغلب عليها وتستبد بها روح انفصالية، إقصائية، صدامية، أحادية: تنكر «الاختلاف» ولا تتقبل «الاعتراف»، وتتعلق بقراءة ضيقة حرفية للنصوص الدينية، وبرؤية قتالية أو جهادية مشتقة من قراءة ظاهرية لآيات قرآنية سبق أن حكمت رؤية ابن تيمية في ظروف تاريخية أوجبت ذلك.

ما الذي يقصد إليه العلمانيون؟ نظام إنساني واجتماعي وسياسي نواته القاعدية، وفق تعبير عادل ضاهر وتمثل صادق العظم وعزيز العظمة ومن قبل طيب الذكر فؤاد زكرياً، الاستقلال الذاتي للعقل الإنساني، وأداته تكنولوجيا في الحكم تستند إلى هذا الاستقلال. إذا ما كانت عقلانية راديكالية إقصائية ذهب إلى نظام «الفصل» الراديكالي على الطريقة الفرنسية والكمالية، وإذا كانت عقلانية منفتحة ورحيمة ذهب إلى نظام «الحياد» ذي الغائيات الديموقراطية الليبرالية الحرة.

ما الذي يتطلع إليه الليبراليون؟ نظام إنساني حر يتردد ما بين تعزيز الحريات الأساسي والاقتصادية، ويستند إلى ديمقراطية تمثيلية ترعي مبادئ الحرية، والمساواة، والعدالة الاجتماعية عند فريق، وتتنكر لمفهوم العدالة ولما هو «اجتماعي» و«خيرٌ عام»، وتغرق في الفردية المتوحشة وفي «ليبرالية – جديدة» ذات طابع إمبريالي جديد يفرض عولمة اقتصادية وسياسية وثقافية وعسكرية وسياسية وثقافية وعسكرية صريحة، عند فريق آخر.

وماذا عن القوميين؟ لسنا هنا قبالة منظومة فكرية أو فلسفية على وجه التحديد، وإنما نحن بإزاء «حالة هوية»، أو «ذاتية تاريخية» يراد الحفاظ عليها واسترداد روحها وفاعليتها، إذ هي تشكو من أعراض التفتت والانفصامات والضعف والجهات المتباعدة المتناكرة، وإغراءات السير

في الطرق الانعزالية الأنانية ونشدان الخير الخاص والالتحاق بهذا الغالب أو ذاك ! والقصد في المُشكل هو قهر الخوف والضعف والتشظي وخطر الأفول، والبناء من جديد وإعادة عمارة المدينة الوحّدة وصون الهوية الذاتية التاريخية.

القرائن والدلائل الشاهدة التي أنهتها إلينا العقود المنصرمة والتي تتراءى لأنظارنا وتنطق، لا تكذب ولا تخدع. فكل شيء يوجه إلى الاعتقاد الصلب أن أياً من هذه النظم التي عرضت لها لم يدرك شيئاً من غاياته وغائياته. وقد ظهر بوضوح أنه لم يقرع سمع أيّ منها أن حجم المشكلات الواقعية الهجوم وجسامتها ومخاطرها الوجودية والمصيرية لا يمكن أن يقدر على مقابلتها ومواجهتها أي نظام من هذه النظم بقوة الذاتية وحدها. وكذلك هي لم تكترث على وجه حقيقي بأن العالم الذي تنتمي إليه، أعني العالم الذي ما زلنا نحرص على أن يفيء إليه وأن نحتفظ له باسم (العالم العربي)، هو اليوم في حال تتردد بين أحواله: «حال الحصار» و«حال الاحتلال»، حال «الارتهان» وأن الخروج من أي من هذه الأحوال لا يمكن أن يتم إلا وفق ما أنبأتنا به الأحوال المماثلة التي تلبست أمماً أخرى، أي بفضل تضافر القوى المختلفة الفاعلة، واجتماعها على جملة من الأهداف والمبادئ المشتركة أو المتكاتفة، والانتماء إلى ما يشبه أن يكون «جبهة وطنية استثنائية» تقودها بروح فاعلة رموز التنوير في الفكر العربي المعاصر وفي هذه النظم والقوى، آخذة في الحسبان النوى القاعدية لهذه النظم، بعد إخضاعها للتحليل والنقد وإعادة الاستخدام والبناء. بكل تأكيد ليس المقصود عملية توفيق أو تركيب تلفيقي، على ما يمكن أن يوجه إليه الوهم، وإنما فعل تضافريّ تكامليّ وظيفي، يتقوّم بالمفاهيم والقيم والغائيات أو المقاصد النهائية التي يمتاز بها كل نظام من هذه النظم، والتي تصلح للاستخدام في مطلب النهضة والتقدم.

وبقدر عظيم جداً من الابتسار والاختزال يمكن أن أقول في هذا الشأن، إن النظر النقدي التنويري يسمح لي بأن أذهب إلى تقرير الاعتقاد بأن نظام الإسلاميين الذي يعبّر عن ذاته في تمثل دين الإسلام في صيغة الإسلام السياسي، الانفصالي، الجهادي أو القتالي، هو تمثل ويجذر الانفصام ويفاقم الأمور ولا يمكن البناء عليه بتاتاً. لكن تمثل هذا الدين في صيغة دين مقاصديّ رحيم يهدف إلى الهدي الأخلاقي وإرساء نظام العدل والمساواة والرفاهة والأمن والكرامة الإنسانية، هو تمثّل بانٍ سديد، وقول بعض فقهاء (المقاصد) هذا القول «حيثما ظهرت إمارات العدل– وفي النصوص المتداولة: العقل — فثم شرع الله»، هذا القول يصح أن يكون نبراساً في هذا المذهب.

وفي مجتمعات يحتل فيها الدين بأشكاله المختلفة مكانة مركزية يتعذر تماماً، واقعياً وعلى المدى المنظور، البناء والعمل تأسيسياً على علمانية الفصل الراديكالية، لكن البناء على «علمانية الحياد» التي لا تعارض بالضرورة «مقاصد الشريعة» التي اتفق عليها علماء الأصول من الجويني والغزالي إلى العز بن عبد السلام والشاطبي، يظل أمراً ممكناً، وبخاصة إذا لم يتخذ مقصد «حفظ الدين» من هذه المقاصد معنى الفرض القسري لأحكام الشريعة على الدولة والمجتمع، ووُجّه إلى معنى الاعتراف بحقوق المؤمنين في الاعتقاد وفي ممارسة الحياة الدينية بحرية تامة وحماية الدين من أي تعدٍ أو إساءة. والتجربة التي يقودها رجب طيب أوردغان وحزب العدالة والتنمية في تركيا تجربة دالة وواعدة في هذا الشأن.

ومن الضروري هنا أن يقال إن استقلال العقل الإنسان في مسائل الحكم والأحكام لا ينبغي أن ينظر إليه أو يعتبر شكلاً من أشكال الإلحاد أو العداء للدين أو الخروج من مسلماته، إذ يمكن للعقل الإنساني — العربي — أن يعترف بالمبدأ الذاهب إلى أن الشريعة مصدر من مصادر القانون

الوضعي، حيث أن المجمع الفقهي الإسلامي وما يستند إليه من أصول بعضها الإجماع والاستحسان والصالح المرسلة والمصلحة، هو مجموعٌ غنيٌ غنىً عظيماً، ويمكن أن يكون بحق مصدراً جليلاً من مصادر الاجتهاد القانوني الحديث. ولست أرى وجهاً من القول إن فلسفة مقاصدية أو تأويلية يمكن أن تحقق ضرباً من التوافق بين النصوص وبين فتوحات العقل الإنساني. كما أن الأخذ بتكنولوجيا للحكم ذات طبيعة تمثيلية ديمقراطية لا يمكن، في ظني، أن يكون نقيضاً لما يُنعت بـ «الشوى الملزمة» وإن كنت لا أزعم أبداً ولا أذهب إلى القول إن الشورى هي الديمقراطية.

وإذا كانت الليبرالية شرطاً أساسياً للحياة الحرة ولكرامة «الشخص» الإنسان ولتفتح الطاقات البشرية وانطلاقها في مجالات الفكر والاعتقاد والسياسة والاقتصاد والتقدم الاجتماعي، فإنه لا بد لها من أن تكون دعامة أساسية في كل فعل تضافري تكامليّ بانٍ. لكن الشكل الذي تتلبسه في الحقل الاقتصادي اليوم — إذا تنحرف إلى الليبرالية الجديدة وإلى اقتصاد السوق الحر الشرس — لا يمكن أن يؤدي إلى أي دور بنائي في عملية التحديث والنهضة العربية، إذ هو منتج من منتجات الرأسمالية الأميركية الغالية على وجه الخصوص التي لا توافق الأوضاع العربية غير المنتجة، أو السابقة على الرأسمالية، أو الريعية التي تقتات من المساعدات الأجنبية. لذا يتعين أن نتجه هنا إلى ما يسميه ناصيف نصار «الليبرالية التكافلية»، وأن تكون هذه الليبرالية الحامية للعدالة والتضامن الاجتماعي، هي الأصل الليبرالي في الفعل التضافري التكامليّ الذي أتكلم عنه.

وأخيراً، وفي شأن الغائية القومية، علينا أن نتوجه إلى «فعل اختيار» شخصي أو ذاتي، لا إلى عملية محاكمة برهانية أو عقلية أو علمية، لأننا هنا نتحرك في قطاع (العقل الوجداني) لا (العقل المعرفي). أقول إن علينا أن نذهب إلى (إما...أو)، وأن نكرر هذا السؤال الصدئ الذي يظل مع ذلك سؤالاً جوهرياً: هل نريد، نحن العرب، أن نكون «مواطنين عالميين»، بمعنى أن نسلم أنفسنا ووجودنا ومصيرنا، إلى «هوية فوق- وطنية» أو «عالمية» تستبد بها الحضارة الغالبة ؟ أم أن علينا أن نحتفظ لأنفسنا بذاتية حضارية وخصوصية أو خصوصيات ثقافية متجددة وممتدة إلى الحضارات والثقافات الأخرى وتؤسس معها علاقات تواصلية وروابط ذات غائيات إنسانية وأخلاقية وثقافية ومادية في حدود القيم العليا المشتركة بين بني البشر ! حين أرقب السياسات الدولية الراهنة التي تخطها أجهزة الحضارة الغالبة وقواها، وحين أتنقل بين «المواطن العالمية» وأخبر «على الطبيعة» النظرة الجديدة إلى صورنا وسحنتنا وهوياتنا، لا أملك إلا أن أقول إن «المواطن العالمي» عابر الحدود والقارات ومالك الحقوق والامتيازات هو ابن الحضارة الغالبة فقط .. وأن على الآخرين — ونحن بعضهم- أن يبذلوا جهوداً خارقة من أجل إصلاح الخرق والعطب وإعادة البناء الذاتي، الوطني، والقومي، والحضاري.

ثم أسأل: ما هي القضايا التي تستنهض الفيلسوف العربي اليوم لأن يخضها بالعناية والنظر والتفكر الفلسفي، وأن تمثل عدة هواجس حقيقية تتطلب تصميم استراتيجيات نظر وفعل، الآن وفي الغد المنظور ؟

ليست أشك في أن المقاربة المنهجية تظل شرطاً أول لهذه الفاعلية، إذ يتعذر الخوض في أية مسألة جوهرية بمقاربات عشوائية. أثار المرحوم الجابري المسألة في تمييزه الإبستيمولوجي بين نظم البيان والعرفان والبرهان، واختار المقاربة البرهانية، أي العقلانية. لا حرج. فالعقلانية، في أغلب الظن، مطلب الجميع. لكننا نعلم اليوم حق العلم أن دماغنا ينطوي على قطاعين أو طبقتين : إحداهما توافق هذا الجانب، أي العقل المعرفي،

وثانيتهما توافق عقلاً آخر، هو العقل الوجداني، الذي هو مبدأ المشاعر والعواطف والانفعالات والحاجات الحيوية والوجدانية والجمالية وجملة ما يتعلق بوجودنا الحيوي والروحي والحاجيّ في العالم. فوجب أن يحسب لهذا كله ألف حساب.

ما هي أبرز القضايا الزمنية الجوهرية التي تتلبس وجودنا وتطلب منا أن نخصها بالعناية والاهتمام الفلسفيين؟ إنها قبل كل شيء قضايا عاجلة ذات طابع عملي. وهي تنتمي بالدرجة الأولى، في اعتقادي، إلى حقلي القيم والفلسفة الاجتماعية- السياسية. لست أدعي أن هذين الحقلين هما وحدهما اللذان ينطويان على هذا الضرب من القضايا، لكنني أعتقد أن وجودنا العربي في المرحلة التاريخية التي نجتازها اليوم محكوم إلى مدى بعيد بمسائل هذين الحقلين. وذلك بطبيعة الحال في الوجه الذي هو ذو شأن بالفلسفة والفلاسفة. فقد خرقت الثقافة الكونية التي تحملها أدوات الاتصال المتقدمة كامل أجوائنا وأحدثت فوضى عميقة في القيم وما عاد من الممكن تبيّن طبيعة القيم التي تحكم أفعالنا، ولا ما هو سُلّم القيم الذي يتعين علينا طلبه ونشدانه وعرضه على الأجيال الآتية. ههنا لا بد للفلسفة أن تتدخل وتعيد وضع الأمور في نصابهاه.

من وجه آخر، ثمة حشد من القضايا الاجتماعية والسياسية، الوطنية والقومية، المحلية والكونية، التي تتطلب النظر والتفكير الفلسفيين. وأنا أعد من هذه القضايا، على سبيل التمثيل لا الحصر، مسائل الأفول الحضاري، والصراع والسلم والحرب والعنف، والمسألة النسوية، والراديكالية الدينية، ومشكل التربية، والطائفية والمذهبية والقبلية، وفلسفة الدين، والثقافة المحلية والثقافة الكونية..الخ.

هذه القضايا، وقضايا مشخصة كثيرة غيرها يمكن مقاربتها من منظورات ممتدة الجذور في العلوم الإنسانية والاجتماعية، لكنها، بكل تأكيد، تحتاج إلى أنظار فلسفية، ولا يجوز أن يترك القول فيها لرجال السياسة الانتهازيين أو للكتاب غير المتخصصين أو لنجوم الإعلام والبرامج السجالية الغوغائية التي تطلب في سفاهتها الآفاق، أو للخبراء المستوردين من المنظمات غير البريئة المشتقة من الحضارة الغالبة. الفلاسفة العرب هو الأجدر والأحق بأن ينهضوا للنظر فيها بالتحليل والنقد والاقتراح والبناء. والفلاسفة العرب. كلٌّ في قطاعه المعرفي والاختباري الخاص، مدعوون لأن يتوجهوا إلى هذه القضايا ولأن ينشغلوا بها. هي رسالة، نحن مدعوون لأن نقدمها على أية رسالة أخرى. وهي أكثر جوهرية وخطورة من توجهنا إلى صرف أعمالنا ومنجزاتنا في المنتجات الفلسفية والثقافية التي تنتمي إلى فضاءات حضارية وثقافية أخرى، أبناؤها أقدر منا على النهوض بها. وذلك بكل تأكيد لا يعني أن نقلها والتعريف بها ومناقشتها والإفادة منها أمور ينبغي أن تنبذ. إن ما أعنيه على وجه التحديد هو توجيه أعمالنا الإبداعية والفكرية والفلسفية إلى قضايانا الجوهرية الضاغطة، والعدول عن هدر طاقاتنا في المكرور من القول والبحث وفي ما لا ينفعنا إلا قليلاً أو في ما لا ينفع فيه الآخرون ولا يأبهون به.

نحن لا نريد ولا نستطيع أن نجعل من ملوكنا فلاسفة أو من فلاسفتنا ملوكاً، لكننا قادرون، إن نحن عقدنا العزم على الاعتماد على أنفسنا وعلى ما لدينا من كفالات عظيمة، على أن نسهم إسهاماً حقيقياً في تشكيل وعي ذاتي وطني مستقل، وفي الإجهاز على الصور المشوهة الطاردة التي ألحقت بنا في هذه العقود البائسة الأخيرة، وبالتالي الإعداد لحضور ذاتي ذي معنى وفاعل في التاريخ الحاضر وفي المستقبل المنظور. وإذا نحن لم نفعل ذلك فإننا سنكون قد أبرمنا ما أسماه نيتشه «تسوية مع العبودية».

خصوصية السؤال الفلسفي وعمومية الجواب عنه

د. أحمد برقاوي

الفلسفة تعقل عالمٍ بلا معقولية. بل قل الفيلسوف مفتاح هذا العالم المغلق . وإذا كان أفلاطون قد وضع حجر الأساس في بناء أية فلسفة حين صاغ الوجود الحق بوصفه وجود المثل. فإن جيل دولوز وبعد خمسة وعشرين قرناً عاد ليكرر ما قصد إليه أفلاطون. فليست المثل إلا المفاهيم نفسها.

ما الذي يحمل الفيلسوف على إبداع المفهوم – المثال؟ لماذا هذا الولع بالعام والكلي؟ مع أن الفيلسوف هو الابن البار للخاص؟.

السؤال هذا لا جواب له، لأننا إذا ما أجبنا سنقع في الدور حتماً، ولن نصل إلى جوابٍ نهائي، فجواب حب الحقيقة سيطرح علينا مرة أخرى ولماذا يحبها.

لكننا باستطاعتنا أن نتوسل الإجابة من طبيعة سؤال الفيلسوف. سؤال الفيلسوف يبدأ دائماً وأبداً بـ«ما». وليس سؤالاً فلسفياً ذاك الذي لا يبدأ بـ«ما».

لأن «ما» هي الأداة الوحيدة التي تسأل عن الماهية الكلية، هذا إذا استثنينا الـ«ما» الدالة على غير العاقل. فسؤال ما الإنسان ليس هو سؤال من الإنسان.

إن السؤال الذي يبدأ بـ«ما» هو سؤال عام أنتجه واقع خاص.

ليس السؤال موجوداً في ذهن الفيلسوف مسبقاً. إنه – أي السؤال – مستتر بالأصل في الواقع ، الفيلسوف ينقب عنه ليجده ويمنحه صيغة السؤال .

ومن السؤال بـ«ما» تنشأ المشكلة الفلسفية التي إن لم تمت فلا جواب شافياً عنها.

ذلك أن السؤال الفلسفي لا يرضى بجواب وحيد ما دام على قيد الحياة. ولأنه على هذا النحو يرتدي ثوب المشكلة.

أجل الواقع رحم السؤال والفيلسوف رحم المشكلة. لكن ما من سؤال يتحول إلى مشكلة إلا إذا انطوى على هذه الإمكانية. كل سؤال يستنفد الجواب أو الأجوبة ليس سؤالاً فلسفياً.

لكن كل فيلسوف ينطلق من استنفاد سؤال الإجابة. ولهذا تتعدد الأجوبة، وتتعدد زوايا النظر الفلسفي إلى العالم رحم السؤال.

ولأن الفيلسوف رحم المشكلة فإن الفلسفة هي التي تحول السؤال الخاص إلى سؤال عام عبر الإجابة العامة عن السؤال الذي صار مشكلة كلية.

وهذا الذي يفسر لنا: لماذا تنمو للفلسفة أجنحة تسمح لها بالطيران والترحال والإقامة في مكان ليس هو مسقط رأسها.

بل أن سؤالاً فلسفياً ومشكلة فلسفية قد يموتان في مسقط رأسيهما ليعيشا في زهو الشباب في عالم آخر.

وسائل يسأل : أين خصوصية الأسئلة عن الشر والخير والموت وأصل العالم .

مفكر وأكاديمي من سورية.

إن الثقافة السائدة، والحياة المعيشة، والتجربة الخاصة هي التي تقف وراء طرح السؤال.

فالحرب العالمية الأولى والثانية جعلت سؤال الموت أحد أوجه السؤال عن معنى الوجود الإنساني، فأنتج السؤال جواباً إهابه العبث والعدم والقلق واللاجدوى والسأم والتشاؤم واللامعقول... فيما لا نجد سؤال الموت سؤالاً حاضراً في الفلسفة العربية الإسلامية، وإن حضر فبعلاقة مع المعاد.

لماذا رحلت الوجودية في صيغتها السارترية إلى واقع عربي نشط في الخمسينات ؟ إن الذي رحل هو جوابها أو أجوبتها عن سؤال - مشكلة أوربية .

وليس بخافٍ على أحد أن سؤال السلطة الذي أنجب فكرة العقد الاجتماعي واقعة أوربية بامتياز. إنه سؤال خاص كان من السهل على بعض مفكري النهضة أن يجعلوا من فكرة العقد الاجتماعي جوابهم عن سؤال سلطتهم .

وقس على ذلك اتكاء طه حسين في كتابه «في الشعر الجاهلي» على كوجيتو ديكارت.

وهنا يجب أن نميز بين ارتحال الفلسفة واستيطانها في عالم غير العالم الذي ولدت فيه وبين عملية الترجمة.

لاشك أن الترجمة وسيلة من وسائل استحضار فلسفة من عالمها الأصلي تفرضها الحاجة إليها، ولكنها لاتقوم دائماً بهذه الوظيفة . لم تحدث ترجمة هيغل أثراً في الوعي الفلسفي العربي، ولا ترجمة هبرماس، فيما استوطنت ترجمة سارتر وماركس ودريدا في عالمنا الفلسفي.

والسؤال: ما الذي يمنح الفلسفة قوة ارتحالها إلى عالم لم ينتج خصوصية سؤالها ولا عمومية جوابها؟

إن هذا متوقف على حال الثقافة نفسها. فهناك نوعان من الثقافة يحددان شكل ارتحال الفلسفة وحضورها انطلاقاً من أسئلتها المضمرة .

الثقافة الموتورة والثقافة المتوترة. والثقافة الموتورة هي المنقطعة عن الثأر من الحياة، إنها راكدة آثرت السلامة، إنها ثقافة لا تنطوي على أسئلة مصيرية ، والفلسفة هنا حالة فردية - وبالتالي مغتربة - وما ارتحال الفلاسفة من ثقافة متوترة إليها إلا ظاهرة منعزلة في ظل سباتٍ تاريخي.

فيما الثقافة المتوترة ثقافة مخاض دائم وهي على نوعين ثقافة متوترة لمجتمع غير مستقرٍ ، وثقافة متوترة لمجتمع مستقر.

والمجتمع غير المستقر تاريخ يعيش مخاض الولادة، فيما المستقر يعيش تطوره دون مخاض ولادة. إن أوربا وأمريكا وما شابه ذلك من مجتمعات هي النماذج الأكثر سطوعاً المعبرة عن المجتمعات المستقرة المتوترة فيما المجتمعات العربية هي مجتمعات متوترة غير مستقرة أحياناً وموتورة أحياناً أخرى.

والثقافة المتوترة إما أن تكون ثقافة عالمية أو محلية والثقافة المتوترة العالمية هي ثقافة أمة عالمية. فيما الثقافة المتوترة الخاصة هي ثقافة أمة ناهضة.

إن منطق ارتحال الفلسفة الحقيقي هو من ثقافة عالمية متوترة سواء كانت غير مستقرة أو مستقرة إلى ثقافة متوترة محلية. يذكر الجواب الفلسفي الذي أنتجته ثقافة عالمية الثقافة المتوترة المحلية بأسئلتها المضمرة. حيث يظهر الجواب الكلي السؤال المضمر الخاص ويصير جواباً خاصاً مهما تعرض لانزياح من الثقافة المتوترة المحلية.

وعندها تستوطن الفلسفة المرتحلة أرضاً جديدة ونكوصها الأرض الجديد بشمسها ويحصل لها مع الأيام لون جديد .

ومن هنا نفهم ونبرر لماذا كان باستطاعة الفلاسفة العرب المعاصرين أن يعلنوا دون أن يرف لهم جفن أن أسلافهم ديكارت وماركس ومرجعهم سارتر ومونيه ومور.

حتى الذين اخذوا على الأرسوزي نيتشويته والحبابي مونيته وبدوي هيدجريته والعالم ماركسيته بحجة انتمائهم للسلف الغربي وجدوا أنفسهم متكئين على باشلار وغرامشي وفوكو.

بل وحتى النكوصيين من المتعلقين بأستار التراث راحوا يبحثون عن درجة القرابة بين كل من الفارابي وابن سينا وابن خلدون وابن رشد وكل من ديكارت وماركس وتونبي.

يحدد ارتحال الفلسفة خيار الانتساب الفلسفي بوصفه موقفاً فلسفياً محضاً لا علاقة له بالانتماء القومي، فالجواب الفلسفي جواب كلي واستحضاره جواب عن حاجة.

فليس مصادفة أن يستحضر منظرو البعث فيشته وبرغسون، حاجتهم للتأسيس النظري للأمة دفعتهم إلى فيشته ، وحاجتهم لفلسفة روحانية جعلتهم يولون وجههم شطر الوثبة الحيوية والحدس.

ومن السهولة أن على حضور كانت ونيتشه وبرغسون إلى جانب الرسول العربي والإمام علي في جوانية عثمان أمين.

غير أن هناك حالين من ارتحال الفلسفة: الأولى: ارتحال الفلسفة واستمرار إهابها الأصلي مع بعض الزخرفة المحلية . واستخدامها طريقة في التفكير بمشكلات محلية ، وعندها يكون التجديد فيها محدوداً . وهذا حال كل المدارس الفلسفية الغربية التي استوطنت كثيراً من فلاسفة العرب المعاصرين.

والثانية: استحضار الفلسفة من الثقافة المتوترة العالمية ونسيانها، حيث لا تعدو أن تكون عتبة لقول جديد في الفلسفة. وقلة هم فلاسفة العرب من يعيشون هذه الحال.

ولعمري إن أعظم الفلاسفة طراً هم القاتلون لآبائهم أو اللقطاء الذين لا يعرفون أماً لهم ولا أباً.

إذ لا يمكن أن يكون هناك تجديد فلسفي على الإطلاق مع بقاء سلطة الأب – الفيلسوف. وكل الفلاسفة العظام هم قاتلون عظام.

ولهذا، فالثقافة الموتورة ثقافة لا تنتقم أبداً من أسلافها مع أنهم قاتلون للتاريخ.

ولهذا لم يستطع احدٌ من التراثيين العرب أن يصل إلى درجة ما من درجات الفلسفة. لأنه ظل أسير أسلافه حتى لو أعلن أن يجدد ويحدث.

ويكمن المطعن الكبير للمشتغلين العرب بالفلسفة في أنهم قلما طرحوا سؤالهم الخاص بمعزل عن أسئلة الفلسفة الغربية. هذا لا يعني أن يكتشفوا سؤالا لم تطرحه الفلسفة الغربية...لا أبداً، بل يعني تعيين السؤال حتى ولو كان مشتركاً.

فأسئلة الحرية والأنا والمصير والموت وحتى التقدم الذي مازال سؤالاً عربياً هذه الأسئلة لم تتعين في كثير من الأحيان في بيئتها. وبالتالي كان الاعتماد على الجواب الكلي الذي أنتجه الغرب كبيراً جداً.

وليس في الأمر ما يدهش، فالعرب بوصفهم أبناء ثقافة متوترة غير مستقرة يعيشون أيضاً لحظات الثقافة الموتورة كما قلنا. من هنا نفهم لماذا ازدهرت واقعة التراثيين العرب، لقد نشأت هذه الواقعة وتطورت في لحظة الثقافة الموتورة.

لا بدّ من الحداثة

د. موسى وهبه

أقولُ: لا بدّ من الحداثة، لكن ما الحداثة؟ ما الذي يميّز تلك البادرة الفلسفية التي بلورها ديكارت وأنضجها كنط(1)؟ - إنها باختصار، وبالإذن من أبي يعرب المرزوقي وطه عبدالرحمن(2)، تلك البادرة التي عنوانها: كوجيتو. أفكِّرُ. أنا المتكلم شخصيًّا أفكر. أنا ذاتٌ يفكِّر. يعي أنه يشك ويفرح ويتألّم.. ويعي أنه يعي فهو وعي (بموضوعه) ووِعيان (بذاته الواعي). أنا كائن عاقل أي حرّ ومريد، ذاك ما يميِّزني كإنسان وككائن من روح ومادة (من نفس وجسد)، وليس ذلك امتيازا شخصيا لي أنا بل امتياز لبني الإنسان قاطبة: إذ العقل السليم أعدل الأشياء قسمة بين الناس(3).

الكوجيتو واليونيفرسال، الواجب الأخلاقي وحقوق الإنسان؛ تلك هي ميزات الحداثة فلسفيا إنما شرط أن نأخذ هذه الشعارات بوصفها مزاعم موجّهة للنظر والعمل، على ما يُنضج كنط، وليس بوصفها معارف محقّقة(4).

أقولُ: لا بدّ من الحداثة. لا بدّ من التفكير من دون مرجعية. لا بدّ إذًا من التفكير ضدّ مرجعيّات العصر الفلسفي الراهن من خصوم الحداثة ومنتقديها، لا بدّ من التفكير من دون الركون إلى أي مرجعية سوى العقل وحده. لا بدّ من التفكير ضدّ هيدغر ونِتْشه ومن نسج على منوالهما بدءًا، وضدّ ورثة هيغل استطرادًا، وضدّ حلقة فيينا وملحقاتها أخيرا.

«والتفكير من دون مرجعية» يعني ببساطة أن من يملأ المكان بهيبته بات يعيق التفكير البادئ من حيث يسهل السير في الدروب المَعْلمة(5)، هذا إن كان مصيبا، فكيف إن كان مجحفًا أو «طبلا فارغًا» لا يشكّل التذرّع به حُجّة.

و«ضدّ» هنا لا يعني «في مقابل» وحسب، بل أيضًا وأساسًا «بمعزل عن».

ضدّ هيدغر إذًا وبدءًا، أشك في أن تكون الجملانية (التوتاليتارية) تتمة منطقية للحداثة ولميتافيزيقا الحداثة(6)، بل أودّ أن أرى فيها لازمة منطقية لنعْف الذات (والفرد) وتفكيك فلسفاته. بل أحسبُ أن التخلّي عن السأل وصرف النظر عن الكائن بهدف "الإنصات إلى نداء الكون"(7) ضرب من القروسطية النخبوية، وتسليم للمفرد مكبّلا إلى آليات القهر ("التكنيكية" هي الأخرى). وأحسب أن الميتافيزيقا ليست "مجرّد مرحلة من مراحل تبدّي الكون وانحجابه"(8) بل قدر العقل البشري طالما وُجد وتعقّل.

وضدّ نِتْشه، ألعب هيدغر الذي يحسب نتشه آخر الميتافيزيقيين(9) محيلاً رذله للميتافيزيقا إلى مجرّد تنويع ميتافيزيقي. ثمّ أعود لألعب هيدغر ضد هيدغر نفسه وأثبت أنه هو الآخر تنويع ميتافيزيقي مستتر بإعلان انتهاء الميتافيزيقا سواء اتخذت الميتافيزيقا بمعناها الهيدغري أي بوصفها "أنطولوجيا أساسية"(10) أم بالمعنى الذي أستعمِلُه هنا: بوصفها جملة الفروض المقترحة لتوجيه الفهم والسلوك والذوق(11).

◄ مفكر وأكاديمي من لبنان.

ضدَّ نتشه أيضا أقول: لا يمكن زمّ كنط ليطابق ديكارت(12). وأضيف: ما قيمة عدّ الذات وهما لغويا إن كنّا لا نحسبه جوهرا بل مبدأ تفسيريّا؟

وضدّ نتشه أرفع راية "الحريّة والمساواة للجميع ولكلّ واحد واحد". وأقول: إن الراية غاية وأمثول يُسعى إليهما فيكتسب السعيُ معنى ويصير المستقبلُ ممكنًا من دون أن يكون عودًا أبديًّا للهو إيّاه وماضيًّا بقناع مستقبل من ثمّ(13).

وضدّ من نسج على منوالهما، أؤكّد أن "الإنسان" لا يموت أو لا معنى لموته إن كان اسم جنس، وأفهومًا مشتقًّا لازما للنظر والعمل(14). وأعود، من جهة أخرى، لأؤكّد، ضد من لا يحتمل الثنائية الضدية أو من يحسب أن الثنائية لا تفكّر(15)، وأقول إن ثمّة مجالا لتفكير ثنائيّة غير ضدية، بل لا بدّ من تفكير المثنى: حيث لا كائن موجودا إلا كمثنّى، وحيث الواحد الأحد ليس وتجريد، وقل لا واحد إلا بالاشتقاق من، وبالنسبة إلى، الأثنين، فهو لا يقوم إلا مع آخره وبالفرق عنه لا بالتناقض معه.

وضدّ ورثة هيغل أحسب أن الجدل ووحدة النقيضين أداة سلطوية، أو مجرّد عزاء وليس علماً بالكائن ولا بتاريخه. وضدّ هيغل والورثة أقول إن القياس الجدلي مجرّد وجهة نظر، وأن لا شيء منطقيًّا يمنع من الانتقال بلا توسط من المفرد إلى الكليّ أو يمنع من عدّ علاقة المفرد بالخاص (أوالجزئي) علاقة تابعة وثانية وليس جوهرية أو تكوينية(16).

أما حلقة فيينّا ومن اقترب منها منهجيا فلا حاجة إلى ذكر تعثّرها وهشاشة زعمها السعي إلى إقامة علم كليّ أو تصوّر علمي للعالم انطلاقا من الأمبيريّ وكبديل عن الميتافيزيقا(17). إن إقرار بعض أصحابها بفشل المشروع وتحوّل بعضهم عنه كافيان.

إن رفض الحداثة بسبب من ميتافيزيقيتها، أو بسبب من انتمائها إلى مرحلة الميتافيزيقا المنتهية، لهو نمط من الميتافيزيقا المضمرة.

واقول: إن الجهد الذي يبذله هابرماس وآبل من جهة(18)، ورينو وفيري(19) من جهة أخرى في سبيل استئناف الحداثة استئنافاً خلقياً على الأقل، يبقى جهدا بلا طائل حيث لا يمكن تأسيس الأخلاق إلا على ميتافيزقا أنسية ما، أي يبقى جهدا لا يستقيم مع الاستمرار في رذل الميتافيزيقا من دون الانتباه إلى أن تفكيك هذا الرذل (هذا التفكيك) يشكّل بنداً حاسماً في التأكيد على لزوم الحداثة، وبنداً حاسماً في السعي إلى إقامة ميتافيزيقا أخرى تستند إليها حداثة مستدامة، أسمّيها ميتافيزيقا شرطية تخرجنا أخيرا من واحديّة الواحد وواحديّة الكثرة، ومن الجملة والتناهي وما تفرّع عن ذلك لصالح افتراض لاتناهي الكون ولاتناهي العلمان ومن ثمّ التلازم المطّرد للاتناهي المعلوم ولاتناهي المجهول، وافتراض المثنّى الفارق وليس المتناقض بنية يونيفرسالية للكائن.

أخيراً لا بدّ من تفكير هذه الميتافيزيقا الشرطية بالعربية اليوم. وأقول بالعربية ليس بهدف حشد الأزلام، بل لأني أحسب أن استئناف القول في الحداثة بالعربية استئنافا فعليا وليس مراوغة الحداثة، بافتراض حداثة-أصالة على نحو ما يقترح ابو يعرب المرزوقي(20)؛

أو على نحو ما يقترح طه عبد الرحمن من تأسيس «حداثة إسلامية» حاسبا أن نقل الحداثة الموجودة في واقع الحداثة الغربية ليس فيه ابتكار ولا تحديث، لأن المطلوب في رأيه هو الحداثة كقيم لا الحداثة كواقع(21)؛

أقول: أحسب أن استئناف القول في الحداثة بالعربية استئنافا فعليا يحسم بيسر مشكلات وعوائق معرفية بدت مستعصية؛ وأن إمكان الكشف عن جديد يغني التفلسف ممكن بالعربية التي لم تستنفد معانيها بعد(22).

الهوامش:

1 - يمكن رصد ظاهرات حداثية في الفن والأدب والسياسة والفلسفة قبل ديكارت. إلا أن التعبير الفلسفي المتكامل عن الحداثة بلوره ديكارت. وصحيح أن تعديلات شتى دخلت على التصور الديكارتي كتعديل ليبنتس لتصوّر الوعي وانتباهه للإدراكات اللاواعيه والنقد الذي أعمله لُك على الأفكار الفطرية وأكمله هيوم على مبدأ السببية؛ إلا أن الصوغ الحاسم لتصوّر الحداثة تمّ مع كنط بإعلانه العصر عصر النقد حيث على الأنشطة البشرية جميعها، بما فيها الدين والتشريع، أن تتقدم بأوراق اعتمادها أمام محكمة العقل العليا، وبعده الإنسان غاية ولبس مجرّد وسيلة لغايات أخرى أي بطرحه الأساس النظري لحقوق الإنسان.

2 - وهما يريدان حداثة خاصة بـ"نا"، أنظر لاحقا.

3 - ذاك هو أساس الديمقراطية وكلية المبدأ الأخلاقي. و"العقل السليم" هنا ترجمة للعبارة الفرنسية: "le bon sens" التي تعني القدرة على التمييز

4 - لا يفكّر كنط الأنا المجاوز بوصفه جوهرا على طريقة ديكارت، بل هو يرى إلى الحامل الأخير لأحكامي كلها بوصفه أمثولا (Idee) من أماثيل العقل النظري. ويحسب الوعي والوعيان (والكوجيتو) بمثابة فعل تفكير.

5 - مثال تعامل خلف هيغل مع الشيء فيّاه الكنطي، حيث حسبوا أن حجة البودنغ التيأعجنها وأخبزها وأزدردها فلا يبقى منها شيء فيّاه كافية لدحض كنط. فنسوا أن يتفحّصوا هذه الحجّة الواهية. وكان ما كان من أثر هذا النسيان على تلقّي كنط نفسه وعلى فهم المجاوز.

6 - على ما تروّج حنّه أرنت وآخرون

7 - على ما آل إليه تفكير هيدغر الثاني

8 - يحسب هيدغر أن الميتافيزيقا أي السؤال عن الكائن ونسيان الكون ليست خطأ فلسفيا ارتكبه بعض الفلاسفة –لأن عقل المفكّر، في تناهيه، لا يفعل سوى أن يدوّن أو على الأكثر سوى أن يؤوّل ما تناهى إليه من نداء الكون- بل مرحلة من مراحل كينونة الكون باشرت على الانتهاء.

9 - يؤكد هيدغر أن نتشه آخر الميتافيزيقيين وأن هذه الميتافيزيقا تتركب حول حدس أساس: العود الأبدي للهوهو من الفوإنسان (من هو فوق الإنسان) إلى قلب القيم القائمة والموصلة إلى العدمية، استنادا إلى حقيقة الكائن المدركة بوصفها إرادة قدرة

10 - أي سؤالا عن الكون الذي تمّ نسيانه عبر تاريخ الميتافيزيقا.

11 - أي جملة فروض في الإنسان العارف والأساس الخلقي والجميل.

12 - يبدو لي أن جمهور نقاد الحداثة يهملون الإضافة الكنطية في المجاوز وفي تأسيس الميتافيزيقا على فروض تسويغية للنظر والعمل.

13 - يطمح نتشه إلى إقامة فلسفة للمستقبل، لكن المستقبل ليس، بفضل العود الأبدي، سوى الماضي المتصرم. ومن الممتع مقارنة ذلك بتصوّر المستقبل عند معظم المفكّرين العرب الذين يبرمون بالزمن الرديء (= الحاضر)

14 - ربما كان فوكو يشير إلى موت الإنسان موضوع العلوم الإنسانيّة، إلا أن إطلاق هذا التصريح فعل كما لو أن الإنسان نفسه مات، وإلى موته استند التبرؤ من الأنسيّة بإعلان "اللاأنسية نظريًّا"

15 - ينقل دريدا عن نتشه أن الميتافيزيقا تفكّرُ بأزواج متناقضة ويحسب دولوز أن الثنائيّة لا تفكّر

16 - يبدأ القياس الهيغلي في صورته الأولى بكون المفرد مبتدأ (حاملا) لكن هذه الصورة سرعان ما تنسخها الصورة الثانية لصالح كون الكلّي أو العام مبتدا يحمل عليه الخاص بتوسط المفرد، لكن هذه تنسخها الصورة الأخيرة، الحقيقيّة، حيث يصير الخاص هو المبتدأ ليصير المفرد، بتوسّط الكلّي، مجرّد خبر عنه.

17 - تستبعد الوضعية ومعظم الاتجاهات التحليلية الميتافيزيقا بوصفها جملة من الأقاويل الخالية من المعنى، فتتركنا نؤسس العمل على ما تيسّر من ميتافيزيقا ساذجة ومضمرة.

18 - هابرماس يعود إلى كنط من أجل مشروعه في فلسفة تواصلية للحقوق فيسعى إلى "عصرنة" كنط ويرى إلى كيف يمكن أن يحتفظ بالمقاصد والحدوس الكنطية في فهمنا المعاصر للحقوق. لكنه في الوقت نفسه يستبعد الإنهمام المتيافيزيقي معلناً أن ميتافيزيقا كنط لم تعد تعني (تقول) لنا شيئاً. ويقتصر أبل على استيحاء كنط في الأطيقا معلناً عزمه على تجاوز أطيقا الاقتناع إلى آطيقا المسؤولية.

19 - أما فيري ورينو الفرنسيان فيبحثان انطلاقاً من كنط عن أنسية "من دون ميتافيزيك" أي عن نصاب فلسفي متماسك لوعد الحرية، وعما تستدعيه الديمقراطية من حل لمسألة الذات ومسألة العقل في العلاقة مع الآخر.

20 - فهو إذ يطمح إلى التحديث على جميع المستويات يريده تحديثا إسلاميا مغايرا لما هو معروف من حداثة بما في ذلك التقسيم الخماسي بدلا من الثلاثي الذي عند الأغيار محققا هذه المرة القيم الأساسية للثورة الإسلامية الأولى التي لم تتحق قط في ما مضى بسبب من سوء الفهم لمضامينها القيمية مع أن «القرآن..يتضمّن مبادئ كل ما يحتاج إليه العمران السوي بشرط أن يكون أهله مبدعين بعقولهم للمؤسسات التي تقتضيها أحكامه» . لكن المرزوقي لا يقول لنا صراحة لماذا يمكنه اليوم القيام بما لم تقم به الأمة طوال كلّ هذا التاريخ.

21 - ومن الطريف متابعة عبد الرحمن في استبداله المبادئ التي تعرف بها الحداثة مثلاً مبدأ العقلانية ومبدأ الفردانية ومبدأ الذاتية وما إلى ذلك من المبادئ بأخرى تتفق مع التصور التداولي الإسلامي، مثال مبدأ الرشد ومبدأ النقد بمعنى الاعتراض ومبدأ الشمول». يقول: « نأخذ هذه المبادئ، نلتزم بمقتضيات كل مبدأ من مبادئها رشداً ونقداً وشمولاً ونبني حداثتنا ونكون حداثيين ولو تعارضت مسلماتنا الأخرى المحيطة بهذه المبادئ مع مسلمات الغرب، ومثلاً لو كانت عندنا الجمعانية وكان عند الغرب الفردانية نكون حداثيين لا نقل حداثة عنهم حتى لو تكون لدينا مبادئ أخرى في المجتمع تقابل المبادئ والمسلمات التي أخذ بها الغرب مثل الفصل بين الدين والسياسة أو مبدأ الفصل بين العقل والدين. نحن عندنا قد يكون الجمع بين الدين والعقل ونكون حداثيين بموجب التزامنا بروح الحداثة المحددة في المبادئ والقيم التي ذكرتها»

22 - وعلى سبيل المثال استثمار صيغة المثنّى وكون التضاد خارجيا حيث لا يقال، مثالا، عدل/ لاعدل بل عدل/ظلم

◄ الشريط الثقافي: إعـداد: جمـــال القيسي

- فتح باب الترشيح لمشاريع التفرغ الإبداعي الثقافي للعام 2011
- محاضرة «البحث العلمـي في الأردن واقـــع وتطلعـــات»
- نـدوة تستذكر سيرة الإبـداعيـة الكبيـرة للعـزيـزي
- محاضرة تستجلي جوانب «القط الذي علمنـي الطيــران»
- غـالـب هلســا راوي الحـيــاة ونـاقـدهــا

فتح باب الترشيح لمشاريع التفرغ الإبداعي الثقافي للعام 2011

أعلنت وزارة الثقافة الباب فتح باب الترشيح أمام المبدعين والمثقفين الأردنيين لتقديم طلبات مشاريع التفرغ الإبداعي الثقافي الأردني للعام 2011، وذلك ابتداء من الأول من أيار حتى الأول من حزيران، وفي المجالات الإبداعية المختلفة.

وقال مدير الدراسات والنشر في الوزارة هزاع البراري المشرف على مشروع التفرغ الإبداعي، إن المشروع الذي تبنته وزارة الثقافة منذ العام 2007 يعدّ من المشروعات التي تنصف المبدعين، وتظهر تميزهم الثقافي، ويعزز مدخلات الإبداع والتنمية الثقافية، ويؤكد أهمية ودور الثقافة والمثقفين في التنمية الشاملة للمجتمع، ويسهم في إتاحة المناخ المناسب ليتفرغ المبدع لإنجاز مشروعه الإبداعي، بعيداً عن ضغوط الحياة والتزامات الوظيفة وإلحاح متطلبات العيش وتوفير مستلزمات إخراج هذا النتاج بسوية عالية، ليترك مردوده الإيجابي على تطور الآداب والفنون في المملكة.

وحول شروط التقدم لنيل منحة التفرغ الإبداعي، بيّن البراري أن على المتقدم أن يكون أردني الجنسية، وأن لا يقل عمره عن أربعين سنة، وأن يكون له ما لا يقل عن أربعة مؤلفات فردية منشورة في حقل التفرغ الأدبي المطلوب، وأربعة معارض فردية معلنة في حقل تفرغ الفن التشكيلي أو التصوير الفوتوغرافي المطلوب، وأربعة مؤلفات مؤداة علنا في أيّ من حقول الموسيقى والمسرح والسينما، وأن يكون المتقدم ممن يشهد لهم بالتميز في مجال إبداعهم، وأن تحظى منجزاته بحضور واعتراف محلي وعربي، وتشكل إضافة للإبداع الأردني والعربي والإنساني، وعليه أن يقدم للجنة ما يعزز ذلك، وأن يقدم من الجهة التي يعمل لديها ما يثبت موافقتها على توقفه عن العمل لمدة التفرغ التي تقرها اللجنة، وذلك في حال اتخاذ اللجنة قرارها بتفريغه، وأن يقدم تعهدا خطيا بعدم مزاولة أي عمل وظيفي منتظم يتقاضى لقاءه أجراً، طيلة فترة تفرغه، ويتم الترشيح للتفرغ بصفة شخصية أو بتزكية من خلال الهيئات والمؤسسات الثقافية والدوائر والمؤسسات الرسمية، على أن يتم ملء النموذج الذي أعدته الوزارة لهذه الغاية قبل آخر موعد لقبول الطلبات.

محاضرة «البحث العلمي في الأردن واقع وتطلعات»

للبطيخي في جامعة العلوم الإسلامية العالمية

قال رئيس الجمعية الأردنية للبحث العلمي د. أنور البطيخي: إن البحث العلمي في الأردن تعترضه الكثير من المعوقات منها: عدم وجود باحثين أكفياء بعدد كاف نظراً لتدني مستوى التعليم وارتفاع الأعباء التدريسية على الأساتذة، وضعف ثقافة البحث العلمي في المجتمع الأردني. وأضاف في محاضرته:«البحث العلمي في الأردن واقع وتطلعات» في جامعة العلوم الإسلامية العالمية بحضور رئيس الجامعة د.عبد الناصر أبوالبصل، وقدمه فيها نائب الرئيس للشؤون الأكاديمية د.ناجي أبو رميلة، وحضرها نواب الرئيس، وعمداء الكليات، وعدد من أعضاء الهيئتين التدريسية والإدارية وعدد من المهتمين والطلبة. وتابع: أننا سنبقى من منظومة الدول المتأخرة طوال اعتمادنا على الدول الأخرى المتقدمة علمياً، ما لم نتقدم علمياً وما لم نصنع التكنولوجيا، ولا بد لنا من التركيز على التنمية العلمية والاقتصادية والصناعية والزراعية والثقافية والعسكرية. وأشار البطيخي لبعض الأرقام التي تبين أين وصل العالم المتقدم بالبحث العلمي، وماذا فعلت الدول النامية لتلحق بركب البحث العلمي والتنمية، وما هو عملنا حتى الآن كدولة في طور النمو لتحقيق خطوات مثمرة حتى ولو كانت بدائية باتجاه البحث العلمي، وبالتالي فإن التطور في مجال العلوم والتكنولوجيا والتنمية لا يأتي أكله إلا عن طريق تطوير ودعم البحث العلمي.

وبين د. البطيخي أن دول العالم توزع وفق مستويات التقدم في البحث العلمي إلى أربع مجموعات وهي: دول في أعلى درجات سلم التقدم العلمي والتطويري والتكنولوجي مثل: الولايات المتحدة الأمريكية، اليابان، أوروبا الغربية ودول تملك عناصر التقدم العلمي في البحث العلمي والتكنولوجي وتسعى إلى تطويرها مثل: روسيا، وبعض دول أوروبا الشرقية ودول تعمل على إدخال عناصر التقدم العلمي والتكنولوجي ضمن أولوياتها مثل: الهند، وجنوب شرق آسيا ودول مستهلكة ومستوردة لنتاجات التقدم العلمي والتكنولوجي مثل: دول العالم العربي، ودول أفريقية وآسيوية فقيرة. وأكد البطيخي بأن هناك توسع في برامج الدراسات العليا، مع تزايد أعداد طلبة الدراسات العليا في الأردن، يقابله مساهمة محدودة في تطوير البحث العلمي، حيث بلغت المخصصات المالية لمنح طلبة الدراسات العليا في الجامعات الرسمية في عام 2003 (طلبة الماجستير والدكتوراه) 619 ألف دينار وبلغ عدد طلبة الدراسات العليا في العام نفسه، 6357 طالباً وطالبة أي أن حصة الطالب الواحد من المنح تبلغ 100 دينار سنوياً فقط، وأن نفقات البحث العلمي في المملكة ارتفعت في عام 2003 بمقدار 1.4 % عما كانت عليه في عام 2000.

ندوة تستذكر
سيرة الابداعية الكبيرة للعزيزي



قال مساعد الأمين العام لمنتدى الفكر العربيّ كايد هاشم إن ثمة جوانب منسية عند روكس بن العزيزي تتعلّق بإنتاجه في النقد والدراسات الأدبيّة وهو الحقل الذي خاضه "منذ بواكير رحلته الطويلة في عالم الأدب والفكر" حيث الإمكانات الثقافية في الأردن مقتصرة على صحافة لم يشتدّ عودُها.

وأضاف في الندوة التي نظمتها مديرية الثقافة بأمانة عمان الكبرى، برعاية المهندس عمار الغرايبة في مركز الحسين الثقافي وأدارتها المهندسة سمر العزيزي أن الراحل بدا أنه قد توقف عن الكتابة في النقد الأدبيّ منذ سنوات النصف الثاني من عقد الخمسينيات، بعد الضجّة التي أثارها كتابهُ فريسة أبي ماضي.

واعتبر أنه على الرغم من نظرة العزيزي العلميّة والتجديدية إلى النقد والأدب المعاصر، فإنه "ينكر على العرب القدماء براعتهم في النقد الموازن، مثل الموازنة بين أبي تمام والبحتري، وبراءة نقدهم من بعض ألوان العصبيّة، الأمر الذي يدلّ على قيمة الأدب المحض عندهم.

وتابع أن رأيه في الأدب يتمحور بقوله: إن الأدب الذي لا تتسع آفاقهُ فينحو نحوًا إنسانيًا إنما هو إهدارٌ للمواهب، وتحطيمٌ للشخصيّة الإنسانيّة، فقد مضى الزمن الذي كنّا ننظر فيه إلى الأدب على إحساس أنه فسيفساء لفظيّة وزركشة كلاميّة، وهدهدات للعواطف، وتهربات من مواجهة الحياة

ولفت إلى أن النسيان جر أذيالهُ على إسهامات مهمّة للعزيزي في ميدان النقد بشقيه النظريّ والتطبيقيّ،وإسهامات كتابية له في مجالات أخرى قاصدا تلك الإسهامات التي توزَّعَ مصيرُها بين الضائع والمفقود منها، وبين أوراقه ومخطوطاته، وكثيرٌ منها متناثرٌ في مجلدات الصحف والمجلات.

وشدد على وجوب ان تقوم مؤسساتنا الثقافية بالعمل على توثيق تراث هذا العلامة الأردني، وإرشاد الباحثين

إلى مظانه المتاحة من خلال فهارس واضحة ودقيقة، وإنْ أمكن طباعته في مجموعات أو نشره بالوسائل الإلكترونية الحديثة، كما بادرت إلى ذلك كبريات المؤسسات الثقافية والعلمية في غير بلدٍ عربيّ وأجنبيّ فوثّقت آثار رموزها في العلم والأدب والفن.

وبين هاشم أنَّ المتتبع لإنتاج العزيزي خلال العقود التي تلت الخمسينيات يلحظ أن الدراسات الأدبية ومراجعات الكتب وقسمًا من تراجم الأدباء العرب، التي نشرها تتضمن مواقف نقديّة له، لا تُعفي من حكموا عليه أنه من نقاد النصف الأول من القرن العشرين "من تبعات حكمهم غير الصائب.

الدكتور أسامة يوسف شهاب بدوره قال: إنه منذ بدأ العزيزيّ التّعليم بدأ في كتابة ملاحظاته حول كتب المراحل الابتدائيّة والإعداديّة والثّانويّة، مؤكداً على "أهميّة هذه الملاحظات والآراء في كونها بدايات الأستاذ العزيزيّ في التّأليف"، ومباشرة طباعة كتبه المدرسيّة التي ظلّت معتمدة حتى أواخر عهده بالتّعليم.

وأضاف أنه بعد استقرار العزيزي في مدينة عمّان، قام بطباعة كتابه "الزّنابق" وطبع مجموعات من كتبه الأخرى منها، كتاب "المنهل" و"المبتكر لتعليم اللغة العربيّة" بالاشتراك مع الشّيخ إبراهيم القطّان وخالد السّاكت ومحمد سليم الرّشدان و"نرسم وأنتم تكتبون" بالاشتراك مع حسني فريز ومحمود العابديّ و"الخلاصة التّاريخيّة".

ولفت صاحب المجلدات الاربعة "روكس العزيزي وجهوده في تدوين إعلام الأدب والفكر" إلى أن عطاء العزيزي استمر في مجال الأدب والنّقد والتّأليف والتّدوين، مشيراً إلى توجّهه صوب البادية والتّراث الشّعبيّ ليسهب ويسترسل، وليقف وقفات متأنّية مع اللغة والفكر والتّأصيل لمنهج جديد في عرض التّراث الأردنيّ.

وأشار إلى أنه منذ أن دفع العزيزيّ بأوّل إنتاج مطبوع له وهو كتاب "فريسة أبي ماضي" سنة 1956 فقد كشف عن قصده في العناية بأدب البادية، والدّفاع عن مجتمعها. فكلمته تقول" يرى الكثيرون أنّ البادية مباءة الجهل وموئل الحماقة، وفكراً قاحلاً، وعاطفة جامدة، وقد فات هؤلاء أنّ أبناء أهل البادية ينعمون بذكاء فطريّ يقف إزاءه ابن الحضارة.

وكان الفنان فايز روكس العزيزي قد استذكر العلامة الراحل "غارقا بين كتبه والقراطيس يبحث أو يقرأ أو يكتب هائم في عالمه الأدبي.قد نكلمه فلا يسمعنا– وهو المرهف السمع– وندخل عليه خلوته فلا يشعر بنا قربه- وهو النبيه اليقظ - فإذا دقت ساعة العمل الجاد تستغرق جميع حواسه، فلعله كان يهم في طقوس الإبداع وكأنه في عالم آخر غير علمنا المادي.

وأوغل في التذكر "نلعب من حوله أطفالاً نصخب فلا يشعر بوجودنا حتى تقترب منه الزوجة الفاضلة: هيلانه بنت سليم باشا مار مبادرة يلتفت إليها فتقول: يا روكس يا أبا عادل، كيف تستطيع أن تكتب أو تقرأ في هذه الضوضاء؟ فيبتسم معتذراً.ثم يصفق فنهرع "أخي سهيل وأنا" إلى مكتبته، فيجلسنا بقربه وكأننا في صف مدرسي، تهدأ العاصفة فيقدم لنا كتباً وبعض المجلات".

ولفت العزيزي إلى جهود الدكتور أسامه يوسف شهاب بإحيائه مخطوطات لروكس العزيزي التي عهد بها إليه قبل وفاته، مبيناً أنه لم يكن مجرد صديق لروكس بل كان عنده "رجل الثقة والتفاني وبمثابة الابن البار".

محاضرة تستجلي جوانب «القط الذي علمني الطيران»



ذهبت الدكتورة رفقة دودين الى أن كتابة الذات في السجن هي "إعادة صياغة هذه الذات" في ذلك السجن، الذي يجري تركيبه وبناؤه وهندسته، ليدفع الذات إلى وعي بتبلور بتداخلها مع هذا المكان، وكما لو كان دائرة تداخل، تنفتح وتنغلق في آنٍ معاً لتبني جدل الذات.

وأضافت في المحاضرة التي تناولت رواية "القط الذي علمني الطيران" لهاشم غرايبة في منتدى الرواد الكبار يوم 18 /5 / 2011 أن الموضوع بالتركيز على هذه الذات المسجونة عشر سنين حدّ الاستغراق الكلي في كتابة تركز على هذه الذات، وكما يقول فوكو: يصبح الانكباب على فحص الذات هو أحد أنواع اللذة.

واعتبرت "الحكي" الذي يمارسه السارد العليم في النص أحد أهم وسائل الوقوف في وجه محو الذات، ومحو الذاكرة،ومحو الإنسان في مثل هذا المكان، ولملمة الجسد الاجتماعي والسياسي والنفسي هو لإيقاف النزف والانهيار، انهيار الذات التي تحكم بالسجن، وترفض بدورها الانصياع

وتابعت لأن النص يكتب بوعي اللحظة الراهنة، ويستعيد الأحداث بوعي اللحظة الراهنة، تتبدى المفارقة لتفصل خطوة صغيرة جداً على عتبة السجن بين عالمين، عالم السجن المغلق بكل عجائبه، وعالم الحرية والياسمين ولا تحس بها الذات الا حين تفقدها وليصبح السجن أطروحة حياة

وقالت بخصوصية مكان الرواية إنّه لا يوظف في العمل الإبداعي بشكل نفعي محض، ودون أن يفضي إلى أبعاد أخلاقية، لافتة إلى أن دراسات المكان قد أفادت من المدارس الفلسفية الفكرية، من الظاهراتية التي ربطت الكثير من جدل الأمكنة، بالوجود والعدم.

وأردفت أنه من مثل هذه المنطلقات يصبح المكان مها كان قاسياً وموحشاً أحد تمثلات الوجود الإنساني، وفيها امتداده المكاني الذي يتحول بصعوبة العيش إلى بطولة غامضة، وخاصة إذا تغلب عليها البطل،محركة مشاعر تزخر بالقوة وعظمة من نوع حميمي خاص.

وقالت رغم أن المكان الإبداعي تخييلي، وربما يستعاد تخييلة ويعد جزءاً من العالم المادي، ولكنّه محمل بتصورات ودلالات رمزية، ليست محايدة وموضوعية، وإنما هي متشكلة بفعل تجربة ذاتية تخرج المكان من حياده الظاهري، لتدخله الأطروحة الإبداعية، لتحديد وتأييد جملة من البنى الاجتماعية.

ودللت بما خطّه الراوي هاشم غرايبة بقلم الكوبيا الذي لا يمّحي في منتصف سروده تقريباً معلناً عن نفسه، وعن سطوع حبر الكوبيا بين يديه، موقظاً الذكريات الغافية في كفّ الزمن، موهماً بعماد الحواري الذي انتسب للحزب قبل عام من اعتقاله، ليدفع ثمن ذلك عشر سنوات من السجن الفعلي

ولفتت إلى ما دونه البطل من رأي مخنوق إلى أن الراوي يقوض ما تأبد من أن الناس يولدون أحراراً، بل هو يحيد عن النموذج القائل بذلك، والمتخذ صفة الأخلاقية والثبات، نحو أفق من الاختلاف بفكر سياسي يقوض فكر الهيمنة، والسطوة،بوعي متقدم بكل المخاطر التي تتهدد أن يكون الإنسان حراً سواء أكان ذلك التهديد اقصاءاً ونفياً أم تهميشاً وخواءاً أم اسقاطاً وغلبة.

وأكدت في المحاضرة التي قدمتها هيفاء البشير وادارها الشاعر عبد الله رضوان على أنه "يصبح السجن المعزول بأسواره وهندسته محكاً لاختبار الآراء والأفكار،لاختبار قدرة السجين على قهر أو اليات تطويعه لتقبل فكرة القوة الآسرة له، وهو في عزلته الجسدية يكون أمام صراع الأفكار كونها تهاجم من مصادر عدة، وبوسائل عدة.

وخلصت إلى أنه لتظل الحرية مهوى الفؤاد،تتحقق بمغادرة ذلك المكان القاسي، حين يشب ذلك الوهج الجميل في الصدر، وتفرد الحرية جناحيها البراقين في الأفق لتعطي الجرأة رفيفاً كرفيفها، وليتذكر السجين السجن، حين يخرج من مآلات اليأس،والإحباط متماثلاً مع وعي اللحظة الراهنة

غرايبة في شهادته الابداعية" عن الحرية.. طبعاً. قال يصف أجواء بعيدة قريبة في السجن:ليلة في العزلة كألف ليلة مما تعدّون.. الزمن لا يُرى نهره في العتمة الساطعة، ولا تدرك ضفافه عبر التكرار الصارم لواجبات كل يوم.

وتابع موغلاً في الحكاية التي جاءت اعترافات: بعد زمن لا يدري مداه، انضمّ إليه في الزنزانة زميلٌ آنس وحشته، فأينعت شجيرة الياسمين في روحه، اتسعت الزنزانة أضعافاً مضاعفة بوجود شريك يقص عليه حكاية الأمير الصغير.

وتابع "لا أحب السرد الذي يشتم منها التعالي على القارئ ولا المقولات النافرة، أو الاقتباسات المقحمة، والحكم الفخمة، وأتفق مع الأمير الصغير لأقول: نحن نكابد نصف مسيرتنا لاكتساب الثقافة، ونكابد نصفها الثاني لنتحرر من سطوتها، راغبين عنها إلى عفويتنا الأولى،وإلى قدرتنا الفطرية على الانبهار والإدهاش».

وإن الواقع العربي طرح عليه أسئلة الحرية والتحرر والديمقراطية وسيادة القانون والعدالة الاجتماعية، والدولة المدنية، ووضعت الحياة أمامه قضايا الجهل والفقر والقمع والتزمت العقائدي.

وكرر غرايبة أسئلته الموجعة هل الفن والأدب بمقدورهما أن يجعلاً منّا أناساً أفضل، أكثر عدالةً، أكثر أخلاقاً، أكثر إحساساً، أَكثر تفهماً. ربما يكون هذا صحيحاً، ولكن دعونا لا ننسى أنَّ هتلر بدأ حياته كفنان. وأن الطُغاة والمستبدين يقرأون الروايات ويستشهدون بالأشعار. وأنَّ كل فرد يستجلب لنفسه المتعة بطريقة مختلفة عن سواه.

غالب هلسا راوي الحياة وناقدها



اعتبر الناقد نزيه أبونضال أن منهجية غالب هلسا الفكرية تنهض على قاعدة مركبة وبسيطة في آن، حيث أنها رؤية ما هو خاص وجزئي وآني في سياق معرفي ثقافي (موضوعي وتاريخي)، وعبر منهج عام يعتمد الجدل الماركسي في محاكمة الظاهرات الفردية ثم محاكمة هذه القوانين نفسها من خلال هذه الوقائع الجزئية.

وتابع في ورقته "غالب هلسا راوي الحياة وناقدها" التي ألقاها في منتدى الرواد أنه عبر هذه الجدلية الصاعدة والهابطة صاغ هلسا منظومته الفكرية وحدد مواقفه، مع إخضاع ما يتوصل اليه هو نفسه من افكار للمحاكمة من جديد بقياسه الصارم على المعطيات اليومية والجزئيةموضحا أن ليس هناك مسلمات في قاموسه الفكري.

وأشار إلى الروح النقدية لدى غالب هلسا التي ظهرت في وقت مبكر يعود الى بداية الخمسينيات، حين نشر في مجلة "الآداب اللبنانية" سلسلة من المقالات النقدية للتجربة الستالينية، وحين كانت تلك التجربة موضع تقديس وتسليم الغالبية الساحقة من شيوعيي العالم، مبدياً أنه ربما بسبب هذه الروح النقدية، قال غالب ذات مرة بأنه طوال انتمائه للتنظيمات السياسية كان يشعر دائماً بأنه خارج هذه التنظيمات وداخلها معاً".

وتساءل عن المصدر الذي يستمد الكاتب الكبير عظمته الروائية منه مرجحاً الظن إمكانية تلخيصها بكلمة واحدة هي "الصدق الروائي" الذي يعني امتلاك الجرأة على كشف وتعرية الزوايا الخفية والمعتمة في النفس الإنسانية، والإعلان عما يختلج فيها من نوازع وأفكار، والاعتراف السهل بالأسرار الدفينة لهواجس الروح والجسد.

واعتبر أبو نضال أن غالب هلسا امتلك "الجرأة على الاعتراف العلني" واسهم ربما أكثر من أي روائي عربي آخر في كسر الطابع المحافظ للرواية العربية، وفي اختراق (المحرمات) السائدة، سواء في مجال الجنس او السياسة.

وأردف إن هلسا تقدم خطوة إلى الأمام معترفاً بما يريد وعلى لسانه هو، ذلك أن أبطال غالب هم غالب هلسا نفسه، حتى تكاد هذه الروايات تبدو مذكرات شخصية صيغت بقالب روائي، وتتجلى هذه الحقيقة منذ روايته الاولى (الضحك) إلى آخر رواياته.

وكشف عن إذا كانت الرواية العربية محافظة فإن الكاتب الأردني أشد محافظة بسبب التركيب العشائري

للمجتمع، وسيادة الثقافة المحافظة فيه، ما يضع كوابح جدية على حرية الروائي في التعبير عن نفسه وأحاسيسه وسلوكياته الطبيعية التي يمارسها الجميع، ولكن في الخفاء.

وإن "الكاتب هنا يخجل من الاقتراب من مناطق المحرمات أو ما توافقت الثقافة السائدة على اعتبارها محرمات، فهناك الأخت والابنة والمحيط الاجتماعي والإطار السياسي الذي سيحاسب الكاتب.

وتوصل إلى أن غالب هلسا في منفاه البعيد والطويل ظل خارج هذه الكوابح والروادع وقوانين الرقابة الرسمية والاجتماعية، ما مكنه من اختراق العديد من التابوات السائدة، أي مما مكنه ان يكون صادقاً، وهذه هي نقطة البداية في أي عمل روائي عظيم، ثم تأتي بعد ذلك بقية الشروط الفنية التي لا بد من توفرها في أية رواية ناجحة.

ورأى أن حياة هلسا انعكست الحافلة على انتاجه الفكري وخصوصا الروائي معتقداً بأن من الصعب فهم أدب غالب دون فهم هذه الحياة ومعرفتها، ذلك أن العديد من رواياته يمكن اعتبارها اعترافات أو مذكرات شخصية صيغت بقالب روائي.

وفي محور "غالب بطلاً" في الورقة رأى أبو نضال أنه في روايات هلسا السبع يلحظ المتلقي أن اسم البطل الرئيسي في هذه الروايات هو الكاتب نفسه سواء باسمه أو بالسيرة الحقيقية لحياته مستشهدا ببطل رواية "الضحك" وهي من دون اسم، غير أن الراوي المتكلم (أنا) هو غالب هلسا وكذلك بطل "الخماسين" اسمه غالب.

وتابع الاستشهاد برواية "السؤال" حيث البطل هو مصطفى، والرؤية تتكئ على حكاية السفاح المصري التي روعت الناس، غير أن البطل هو مثل غالب، جزء من الحركة اليسارية المصرية، ويحن إلى قريته المصرية، كما ظل غالب يحن دائماً إلى قريته الأردنية "ماعين".

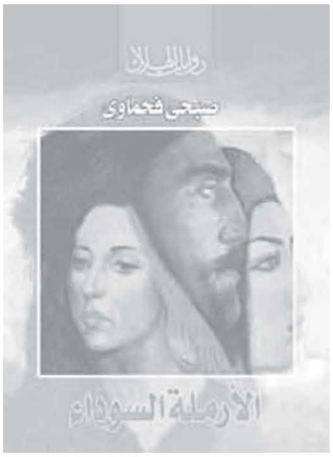
وكذلك رواية "البكاء على الاطلال" حيث البطل اسمه خالد، لاحظوا الإيقاع خالد/ غالب، وهو شاب أردني من قرية "ماعين" المطلة على الأغوار، والمطلة على أضواء القدس، وفيها يتذكر (آمنة) عشقه الأبدي، ورقصتها البدوية.

وذكر رواية "ثلاثة وجوه لبغداد"، واسم البطل هنا هو الروائي "غالب هلسا" الذي رأى في احدى مكتبات بغداد كتابه "زنوج وبدو وفلاحون"، إضافة إلى رواية "سلطانه"، واسم بطلها "جريس"، وتكاد تكون في أدق تفاصيلها وأحداثها سيرة شخصية لحياة غالب هلسا، بل يمكن من خلالها تلمس مفاتيح ابداعه الأدبي.

وأورد كذلك "الروائيون" وبطلها إيهاب، منبها إلى "اقتراب أحرف الاسم من غالب، وهي الملحمة الحقيقية لتجربة هلسا في مصر حيث درس وعمل وتشكل وعيه بصورة ناضجة، حيث عاش تجارب حياته منفياً ومتوحداً وسجيناً، وحيث انخرط في عالم الرواية.

واعتبر أبو نضال أن حياة غالب هلسا وذكرياته وتجاربه الحقيقية في القرية الاردنية يعود اليها كثيراً في رواياته كلها الى جانب وقائع حياته في مصر، وفيها يقدم ببساطة تجربة روائية هي مزيج من الواقع والمتخيل ليحقق من خلالهما معاً إنشاء البناء المعماري لرواياته.

وخلص إلى أن صدق الوقائع والمذكرات الشخصية الحقيقية لا تصنع عملاً روائياً ناجحاً، ولكن امتلاك القدرة على توظيف كل هذه الوقائع والمكاشفات الحميمة في بنية فنية متماسكة هو الذي جعل غالب هلسا واحداً من أبرز الروائيين العرب.



رواية "الأرملة السوداء"

لصبحي فحماوي

صدرت عن "روايات الهلال" المصرية، رواية جديدة لصبحي فحماوي بعنوان "الأرملة السوداء" وهي الرواية السادسة بعد رواياته: عذبة، الحب في زمن العولمة، حرمتان ومحرم، قصة عشق كنعانية، الإسكندرية 2050. هذا بالإضافه إلى خمس مجموعات قصص وخمس مسرحيات، وكتب عنه النقاد العرب ثلاثة كتب نقدية صدرت عن "دار الحوار" السورية. وعلى الغلاف الداخلي للرواية نقرأ:

"في هذه الرواية يعود شهريار من جديد، في جو فني مدهش، ليدق ناقوس الخطر، معلناً أن الرجل يتعرض للانقراض على سطح الكرة الأرضية، وموضحاً الوضع المتردي لمستقبل الرجل، وغبائه في التصرف ضد مصلحته الشخصية، وتبديد طاقاته في رعاية المرأة، الذكية في استخدامه، وفي توظيفه لخدمة أهدافها، والإنفاق عليها دون تقدير من طرفها!

بينما تفكر شهرزاد في مصير الأنثى التي تقف في طابور انتظار "الزوج الذي يأتي ولا يأتي"، فتظل مرهونة برسم البيع ل"صاحب النصيب" الذي يقلقها كونها لا تستطيع تحديد مواصفاته كما تريد، وهذا الرعب من المجهول يزرع في عقلها مرض الاكتئاب!

تشعر شهرزاد أن الأم مظلومة، إذ أنها تنشغل في حياتها بمهنة أمومة لا تُسجّل لصالحها، بقدر ما تُجيّر لصالح أطفالها، الذين يكبرون غير منتمين إليها، بل إلى اسم عائلة الأب، الذي تجده يسحب أولاده تحت عباءة عشيرته، وفي نفس الوقت يشتهر بمهنة خارج المنزل، تسجل لصالحه، فيكسب بذلك الدنيا والآخرة!

وكيف يكون قلق المرأة وهي ترى أن عصمة الزواج بيد الرجل، الذي يستطيع أن يُطلّقها بإشارة منه، مثلما يطفىء ضوء الغرفة، فتظلم حياتها كلها وإلى الأبد؟ الزوجة في هذه الحالة تجد نفسها تعيش على الرصيف، وليست في بيت آمن مستقر مستمر، فما مدى تأثير ذلك على اكتئابها المتفاقم؟ وكيف تستطيع الزوجة أن توازن نفسيتها ولا تكتئب، وهي ترى زوجها متزوجاً بأربع نساء، بينما هي متربعة على رُبع زوج لا يقوم ولا يقعد؟"



"أفق التجربة"

لـ جعفر العقيلي..
حوارات ترسم "بانوراما" للثقافة العربية

صدر للكاتب والصحفي جعفر العقيلي كتاب بعنوان "أفق التجربة"، ضمن إصدارت الزرقاء مدينة الثقافة الأردنية 2010، تضمن حوارات مع 21 مفكراً وباحثاً وناقداً وكاتباً وفناناً عربياً، ينتمون إلى أجيال ومناهج ومدارس مختلفة.

تكشف الحوارات في الإطار العام الذي يلظمها معاً، عن آراء متباينة حول عدد من القضايا والمفاهيم التي تتصل بفلسفة الأدب والثقافة وما ينشرخ عنها من موضوعات تتصل بقصيدة النثر، ومقولة إن الرواية أصبحت "ديوان العرب"، والعلاقة مع التراث، وتداخل الأجناس، ووظيفة الفن والأدب، وعلاقة المثقف بالسلطة، كما تكشف عن حال المشهد الثقافي في البلاد العربية، وتكشف الظلال التي علقت بالنص نتيجة الأحداث التي أحاطت بالمبدعين العرب، وتحديداً في فلسطين والعراق والجزائر ولبنان، فضلاً عن حال التشظي الذي يعيشه الكاتب في ظل التغيرات التي تعصف بالمفاهيم والرؤى.

هذا الكتاب الذي تزين غلافه بلوحة من ريشة حسين نشوان، هو الحواري الثاني للعقيلي، إذ سبقه "في الطريق إليهم" الذي ضم حوارات مع 16 كاتباً من الأردن وفلسطين، ويمكن وصف الكتابَين معاً، كما يؤكد نشوان، بأنهما "بانوراما" للثقافة العربية، لما يفسحان من فضاء لحوارات بين الأجيال، ويقترحان من عناوين في حقول الفكر والأدب والفن، وهما ينطويان على آراء مهمة اجترحها المحاوَرون تتناقض مع آراء نقدية حول نتاجهم، ويَشِيان بمقولات تصدر عن مكابدي النص، تستحق الالتفات إليها، لأنها تفارق مقولات أكاديمية تتناول تجاربهم.

أما المحاوَرون فهم: أدونيس (سورية)، رضوان السيد (لبنان)، عبد الكريم برشيد (المغرب)، رضوى عاشور (مصر)، علوي الهاشمي (البحرين)، محمد عبد الله الجعيدي (فلسطين)، لطفية الدليمي (العراق)، طالب الرفاعي (الكويت)، بول شاؤول (لبنان)، الغوثي بن ددوش (الجزائر)، محمد خرماش (المغرب)، حسين حموي (سورية)، نادر القنة (فلسطين/الكويت)، أحمد العواضي (اليمن)، روضة الحاج (السودان)، عبد الحميد العروسي (الجزائر)، آمنة النصيري (اليمن)، عمر عبيد غباش (الإمارات)، نصيرة محمدي (الجزائر)، عادل الجريدي (تونس) ومحمد الصفراني (السغودية).



"المرجع وظلاله" للكاتبة هيا صالح

مقالات في روايات من الأردن

صدر للكاتبة الأردنية هيا صالح ضمن إصدارات الزرقاء مدينة الثقافة الأردنية 2010، كتاب بعنوان "المرجع وظلاله"، تضمن قراءات نقدية في إحدى وعشرين رواية من الأردن تمثل تجارب متنوعة في التقنيات والأساليب، ومن أجيال مختلفة.

وترى صالح أن الروايات التي تناولتها في كتابها، حافلة بالقضايا الإنسانية، تثيرها لتطفو على السطح وتَعْرضها على الضمير الإنساني من دون حدود أو ألوان أو أدلجة، هكذا، بوصفها قضايا إنسانية مجردة، فجاء أبطال الروايات وبيئاتها بحسب المعاني، شواهد على الخوف والقلق جراء القتل والفقر والمرض وعبثية الحروب ووحشيتها ومجانية الموت، والتهميش وطمس الحريات ومصادرة الهوية، لذا كان عالم روايات الكتاب مفتوحاً على مصارعه يرتحل فيها الأبطال المقموعون والمهمشون كيفما شاءوا مناضلين ينشدون الحرية.

وقد تضمن الكتاب قراءات في روايات لكلٍّ من: مؤنس الرزاز "حين تستيقظ الأحلام"، عدي مدانات "تلك الطرق"، إلياس فركوح "أرض اليمبوس"، هاشم غرايبة "الشهبندر"، سميحة خريس "الصحن"، جمال أبو حمدان "خيط الدم"، فاروق وادي "عصفور الشمس"، رمضان الرواشدة "النهر لن يفصلني عنك"، راشد عيسى "مفتاح الباب المخلوع"، يحيى القيسي "أبناء السماء"، إبراهيم غبيش "شمال غرب"، رفقة دودين "أعواد ثقاب"، هزاع البراري "تراب الغريب"، محمد سناجلة "ظلال الواحد"، إبراهيم عوض الله "ظمأ السنابل"، إبراهيم عقرباوي "نهارات شائكة"، نوال العلي "سيرة النائم"، سوزان الراسخ "امرأة على أرجوحة الزمن"، كفى الزعبي "سقف من طين"، عماد مدانات "حنو البير"، حسام الرشيد "طريد الرمم".

"قبل أن ينتهي الزمان"

للشاعر المهجري عيسى بطارسه

صدر قبل أيام للشاعر المهجري عيسى بطارسه ديوانه الخامس "قبل أن ينتهي الزمان" عن دار أزمنة، عمان، 2011، في 138 صفحة من القطع المتوسط، ويضم 30 قصيدة ينوّع فيها على زمن الاغتراب الأميركي والحنين إلى الأردن وإلى قريته سوف والأصدقاء، كما ينشد لمحمد الدرة وفلسطين والعراق، ولكن يظل هناك متسع لأغنيات القلب.

وكان قد صدر للشاعر من قبل: الآخر البعيد (1993) من يهز الشجر (1998) / وجع المسافة (2003) / قليل من الخبز.. كثير من الحب (2007).

وفي تظهير الديوان كتب نزيه أبو نضال: " أن تكون شاعراً حقيقياً يعني أن لا تشبه أحداً حتى لو أردت، وان لا يشبهك أحد حتى لو أراد.. ذلك أن الشاعر نسيج وحده، يغمس ريشة غربته بمداد القلب، وربما بزيت قريته "سوف" وطوابينها، وطلّة صباحات امرأة فيها لا يشبهها في الكون شيء.. "بيديها موطن مفقودٌ! نفسُ الموطن- الحلم.. الذي استوطنني، من قبل أن أستوطنه".. سمها "وداد" أو مَن شئت من أسماء النساء الحسنى.

ومع "سوف" تحضر عمان البهية والأردن وسليم وفخري والأصدقاء، يحضر "حكمت" عتيل، ويحضر "درّة" فلسطين ينفلت من حضن أبيه حاملاً حجر الحرية، يحضر نخيل العراق خطيّ للموحّدين.. تحضر أيدي الجائعين تمتد إلى آخر مدى بحثاً عن قمر كالرغيف..

هل قلت لكم إنني أتحدث عن عيسى بطارسه"!



المثقف والإعلام الجديد

◄ ليلى الأطرش

يبدو المشهد الثقافي العربي مشدوها بالثورة التقنية، ودورها في إذكاء ثورات الشباب، في مجتمعات عربية فتية تتجاوز نسبة الشباب في بعضها 70 %. وهو ما يسميه بعضهم بثورة " الإعلام الجديد" .

لقد تجاوزت وسائل التواصل الاجتماعي أثر الكلمة المطبوعة والفنون الأخرى، ناهيك عن أثر التنظير الثقافي المحدود حين تسمح الفضائيات " للمثقفين" بالظهور فيها.

ولأن لكل زمن وسيلة إعلامية يمكن اعتبارها إعلاماً جديداً، أذكت هذه الوسائل الثقافية روح الثورات بينما تتطور بالعلم والتكنولوجيا ومنذ بداية القرن العشرين، وأسهمت بنسب متفاوتة في التغيير الفكري والاجتماعي، الكتاب والصحافة والسينما والمسرح والأغنية الوطنية التي أضحت في فترة ما وسيلة تحريض وتعبئة، كما في تجربة الثلاثي الفني كمال الطويل لحنا وصلاح جاهين كلمة، وعبد الحليم حافظ صوتاً.

لقد بدأت ثورات التغيير العربية بالنقل والترجمة، ساندها تطور الطباعة والصحافة، ثم بظهور الوسائط السمعية والبصرية السينما والإذاعة والتلفزيون، ومصر هي ثاني دول العالم في تجربة السينما بعد هوليود.. وزامنت هذه الوسائط ممارسات فكرية غيرت وجه العالم العربي كإدخال المرأة إلى الجامعة، والتصدي لأفكار سلفية تغيب اجتهاد العقل، ووضع الدساتير والقوانين، وبروز دور الغناء والمسرح السياسي عند سيد درويش في ثورة 1919 المصرية، ثم وعي الثورة العسكرية 1953 في مصر حين تبنّت حق التعليم للجميع، وهو شعار أطلقه عميد الأدب العربي طه حسين، وأنشأت الهيئة العامة للسينما برئاسة نجيب محفوظ ثم صلاح أبو سيف، فأنتجت أفلاما نقلت السينما إلى الدوائر الفنية العالمية، وحين أصبحت السينما تجارية شهدت هبوطا حادا في مستوى الفكر والتأثير.

◄ روائية من الأردن.

ويمكن اعتبار كل وسيلة مما سبق إعلاماً جديداً في زمانها، ولكن لم يقيض لأي منها الانتشار الواسع وسرعة التأثير التي تتيحها وسائط الاتصال الحديثة، وهي وسائط ما زال معظم الكتاب العرب يحبون عند أبوابها.

لهذا غاب المشهد الثقافي عن لعبة الاتصال، فلم يسجل لأي موقع ثقافي (على قلتها) دوراً واضحاً في ثورات الشباب، فالمشهد الثقافي العربي كان ما يزال يناقش في بعض المؤتمرات الثورة الرقمية في الرواية الحديثة وينقسم حولها، ودون تقدير واعٍ لشروط عصر ثقافي جديد له وسائط تعبيره وتفكيره.. أما الروايات العربية التي وظفت ثورة الاتصال كوسيلة سرد حديثة، وطرحت مشاكل الشباب فتعد على أصابع اليد الواحدة، والمضحك أن الندوات الثقافية لغير الشباب تحاول العودة إلى إنتاج الكبار تبحث فيه عما يؤكد أنها استشرفت القادم، وهي محاولة يائسة لركوب موجة ثورات الشباب.

ويعزو كثيرون "وبحق" نجاح وتنظيم انتفاضة الشباب إلى فهم شروط العصر الجديد وتسخير ثورة الاتصال لتحقيق أهدافهم، بينما المثقف العربي مبهور بإعلام الفضاء.

ورغم دور الفضائيات في سقوط الرقابة بأنواعها، فقد فوجئت بقدرة "الإعلام الجديد" أو مواقع الاتصال الاجتماعي والمدونات الفردية في الصحوة الشعبية، فهي تتصل بالمحرك الرئيس للأحداث وهم الشباب.. بل إن بعض الفضائيات تنبهت إلى فاعلية التواصل من خلال الفيسبوك والتويتر، فأقامت مواقع خاصة بها تغذيها بصور يلتقطها الهواة وشهود العيان، مما قد لا تستطع كاميراتها الوصول إليه لأسباب مختلفة أهمها سرعة التواجد في قلب الحدث.

فهل يلحق الوسط الثقافي التقليدي بالإعلام الجديد ليستعيد دوره، أم أن القادم هو لثقافة التواصل التقني ويصبح خارجها كل من لا يتقن لعبتها وشروطها؟